Cuzcatlán Típico

ENSAYO SOBRE
ETNOFONIA DE EL SALVADOR

Folklore, Folkwisa y Folkway

POR: MARIA DE BARATTA

PRIMERA PARTE

Cuzcat

Ensayo
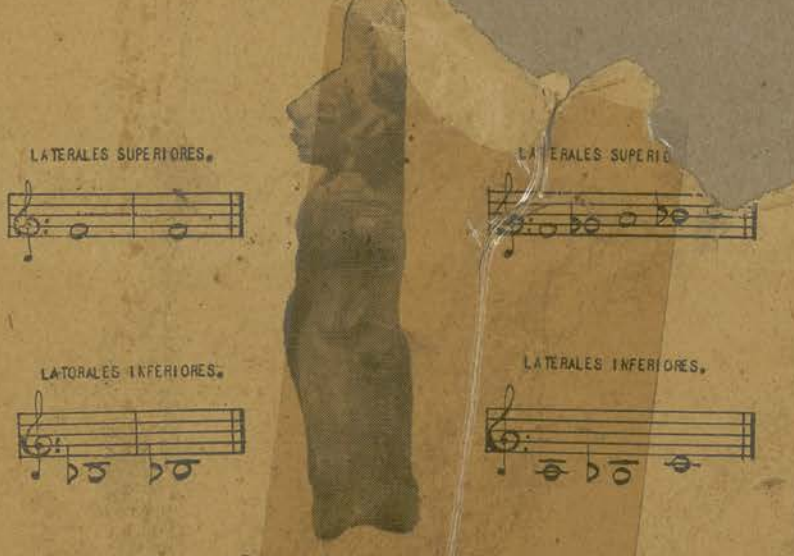
Etnofonía de

Folklore, Folkw

p

MARIA DE

PRIMERA



No.- 1.- MUÑECO- TLAPITZALLI O HUILACAPITZTLI.-



San Salvador—El Salvador—Centr

Cuzcatlán Típico



ENSAYO SOBRE
ETNOFONIA DE EL SALVADOR

Folklore, Folkwisa y Folkway

POR
MARIA DE BARATTA



SAN SALVADOR, EL SALVADOR, C. A.

PUBLICACIONES DEL MINISTERIO DE CULTURA

Dedico:

A mi Patria El Salvador (Cuzcatlán) de quien heredé sangre y espíritu.
A Ella ofrezco este ensayo, que es de la Tierra y de la Raza.

A mis caros afectos:

A mi Madre.
A mi Compañero.
A mis hijos.
A mis hermanos salvadoreños.



MARIA DE BARATTA

Datos Biográficos de María de Baratta

NACIO en San Salvador, siendo sus padres, el doctor José Angel Mendoza, Catedrático de la Facultad de Medicina de la Universidad Nacional y doña María García González de Mendoza, conocida pianista de su tiempo, quien hizo sus estudios en Guatemala en el Colegio de Ursulinas.

A muy tierna edad tuvo vocación por la música, iniciando sus estudios con su madre. Tenía escasamente seis años cuando recibía clases de solfeo con el profesor guatemalteco don Agustín Solórzano. Más tarde ingresó al Conservatorio Nacional de Música, siendo Director el recordado Maestro don Juan Aberle. Fué alumna de la recordada pianista señorita María Zimmerman y del Maestro Antonio Gianoli. Hizo también cursos de perfeccionamiento con el pianista español Agustín Roig, quien fué alumno del inmortal Granados.

Ha estudiado y sigue sus investigaciones sobre la música autóctona de nuestro país desde hace 28 años, habiendo recibido las felicitaciones de artistas de fama internacional. Sus composiciones musicales han sido ejecutadas con éxito en América y Europa: Tiene muchas composiciones inéditas, habiéndose dado a la publicación: "Los Tecomatillos", "Can-Calagui-Túnal", "Ofrenda de la Elegida", "La Campana Llora", "Nahualismo", "Danza del Incienso" y la estilización folklórica "La Yegüita".

Ha viajado por los Estados Unidos y Europa. En San Francisco California estudió temporalmente en el Conservatorio de Arrillaga con su Director don Vicente de Arrillaga, y en Europa visitó Conservatarios, centros musicales y de arte. Debido a su intensa labor artística ha merecido las siguientes distinciones: en 1930 en un concurso promovido por el Sr. Ministro de Instrucción Pública, Dr. Sarbelio Navarrete, obtuvo premio por una parte de doce canciones folklóricas de su obra "Cuzcatlán Típico"; en 1934, en Piedras Negras (Estado de Coahuila, México), con sus composiciones "Ofrenda de la Elegida" y "Bacanal Indígena"; en 1939, en los Juegos Florales de Santa Ana, (El Salvador), con medalla de oro por su composición en prosa "Collar de Dientes"; en 1947, en la ciudad de David (Panamá), premiada por sus composiciones musicales arriba mencionadas; en 1949 premiada por la BENEFICENCIA ESPAÑOLA con el premio "JOSE MARIA PERALTA LAGOS", por su trabajo "HISTORIA DE MOROS Y CRISTIANOS".

Tiene un Ballet indígena titulado "EN EL TEOCALLI", compuesto de 24 números, de los cuales sólo se conocen "PROCESION HIERATICA", y "DANZA DEL INCIENSO". En la actualidad trabaja en su libro "CUZCATLAN TIPICO" y en otras obras musicales.

(Datos tomados de "Tribuna Libre", «Página del Maestro y el Niño, Domingo 4 de Junio de 1950).

Una Carta y Un Comentario

COLEGIO GARCIA FLAMENCO
AV. CUSCATLAN No. 35. TEL. 5-2-9
SAN SALVADOR
EL SALVADOR, C. A.

San Salvador, 15 de Octubre de 1951.

Sra. doña María M. de Baratta.

Muy estimada amiga:

Aunque estamos ahora muy atareados con exámenes en el Colegio, y mucho trabajo en general, he procurado, para satisfacer sus deseos, escribir cuanto antes, no un prólogo, sino unas simples palabras de encabezamiento, para su valioso libro, que está para terminar de editarse. Realmente he sentido esta vez, las ansias de ser yo un buen literato, un poeta, o algo así, como para poder escribir como se debe, todo lo que usted se merece, nuestra muy apreciada doña María.

De modo, que pido a usted mis disculpas, por la sencillez que he tenido que usar en esta ocasión que usted gentilmente me ha brindado, siendo únicamente el poder de una vieja, sincera y muy grande amistad, el motivo de haber aceptado con gusto, tan alto honor, que no merezco. Pero sí, puedo con orgullo decir que fué durante el corto tiempo que me tocó en suerte estar al frente del Ministerio de Cultura, cuando por iniciativa mía, y salvando todas las serias dificultades de diversa índole que se iban presentando, comenzó esta valiosa obra a editarse.

Así pues, buena amiga, acepte estas palabras como mi grande y elocuente homenaje para usted.

Su atento S. S. y amigo,

Rubén H. Dimas.

Palabras al Lector

Todo libro tiene algún motivo para venir al mundo de las letras. Este nace de un inmenso amor a la música y a las manifestaciones del espíritu musical de nuestra Patria. María Mendoza de Baratta, autora de este precioso libro, se dedicó con singular empeño al estudio de la música folklórica de nuestro Pueblo, y es así, como a través de muchos años de investigación, ha llegado a rendir un valioso estudio de la música indígena, remontándose desde la época precolombina, hasta nuestros días.

Para llegar a formar este libro, María de Baratta ha recorrido todos los pueblos del país, que podrían brindarle algún dato, sobre nuestra música indígena, y así ha visitado repetidas veces a los pueblos de Izalco, Nahuizalco, Panchimalco, Chilanga, San Miguel, Moncagua, Chirilagua, etc., para tomar en las auténticas fuentes los motivos de su libro. Poseedora la señora de Baratta, de una cultura musical exquisita y amplia, y animada de un espíritu de investigación artística muy raro en nuestro medio, se consagró con todo empeño, a la búsqueda de la expresión popular, y es así cómo ha llegado a descubrir verdaderas revelaciones del alma musical de nuestros pipiles, lencas y los restos de la raza maya-quiché de El Salvador.

El Folklore es la sabiduría del alma popular, el dón armonioso y supremo que traduce las diversas manifestaciones de la emoción humana. Por eso es indispensable en la educación, pues como lo ha dicho con todo acierto Julio Arambum; "LOS JUEGOS, ROMANCES Y CANCIONES AFINAN LA SENSIBILIDAD DE LA NIÑEZ HACIA EL AMOR A LAS COSAS BELLAS Y NOBLES DEL ESPIRITU". Una canción sabe impregnar al corazón de afectos delicados, y la inteligencia de tonificantes enseñanzas. El Folklore de los niños es el breviario lírico de las expansiones más gratas y dichosas de la vida.

Siendo esta obra la primera en su género, que se publica en El Salvador, merece un especial estímulo, pues viene además a señalar rutas nuevas, que otros espíritus dilectos, puedan también seguir.

Rubén H. Dimas.

San Salvador, 15 de Octubre de 1951.

SOBRE "CUZCATLAN TIPICO"

por DOÑA MARIA DE BARATTA

Escribe REYNALDO GALINDO POHL

Conocer el pueblo del cual formamos parte, penetrarlo e identificarse con él, es una de las más altas modalidades de la vida espiritual y uno de los medios para alcanzar la plenitud de ésta. Nada mejor que las creaciones espontáneas y anónimas del alma popular para captar un estilo de vida y por consiguiente para desenraizar ocultos resortes psíquicos que inciden en la conducta de individuos y colectividades.

En cuanto se abandona el esquema de pura razón, se humaniza la historia. Estructuras, organizaciones, biografías rezuman vitalidad.

Los pueblos, como los individuos, buscan el desarrollo de su personalidad histórica. Desde cierta altura, este desarrollo debe ser conscientemente dirigido, porque el hombre no sólo es reflejo o efecto de causas, sino motor y autor de la historia, y por consiguiente forjador de su destino dentro de las limitaciones de la circunstancialidad en que está inmerso.

Los pueblos tienen que ser fieles a sus bases de sustentación. Sobre la realidad geográfica y humana y no sobre artificiosa elucubración, pueden desenvolver sus potencias. En el punto de partida hay luces y sombras; en la meta marcada por el ideal, sólo hay luz.

Las obras que enseñan a conocernos, que revelan las entrañas anímicas de nuestro pueblo, son obras en buena hora hechas. Dan el material que la reflexión integrará.

"Cuzcatlán Típico", por Doña María de Baratta, resume muchísimos años de investigación. A través de sus páginas nos sentimos más salvadoreños. Contribuye a que nos conozcamos y nos enseña a amar lo vernáculo. Obras como ésta ayudan a ponernos en comunidad espiritual con nuestro pueblo y a encontrar las bases desde las cuales debemos partir.

INTRODUCCION

¡CUZCATLAN!

He aquí la palabra mágica, el símbolo que encierra toda la tradición de una raza.

Este bello nombre con que nuestros antepasados quisieron designar a esta pequeña porción de tierra americana, tiene los significados siguientes:

Cuzcatlán quiere decir: «Aguila con collar».
" " " : «... de los días del mes "13"».
" " " : «Collar para ponerse al cuello».
" " " : «Templo del sol».
" " " : «Collar de dientes».

Cuzcatlán («Collar de dientes»), collar de tradiciones y leyendas, diría yo, sartal de morenas perlas, en la que cada cuenta, es el poema de un dolor o de una epopeya de nuestros indios.

Cuzcatlán, la Virgen Indiana, va ataviada con su simbólico collar, perpetrando el sedimento indígena en el engendro fecundo y fuerte de su raza.

¡Hijos, o perlas desgranadas del collar de la india madre!: ha sonado la hora en que nosotros, como los demás pueblos de la América Hispana, nos pongamos alerta para cobijar con arrullo amoroso y solícito, las formas tradicionales, ya en música, pintura, literatura, etc., que nos legaron nuestros antepasados aborígenes. Todos vimos siempre con ingrata indiferencia esos tesoros de poesía, de color y armonía, que anidan allá en la sierra, en la montaña, el rancho o el pueblecito indígena. Nadie se preocupó de recoger esos tesoros de belleza que encierran las cosas humildes o ingenuas, por ese afán que tenemos en reconocer méritos, sólo en lo que está revestido con las pompas y galas del artificio, "hecho con las reglas de las recetas que se guardan en las gavetas que, por lo usadas, huelen a viejas y se hacen insoportables".

Aprendamos a ver con ojos del espíritu, con nuestra belleza interna, para encontrar la belleza en las cosas humildes y desnudas, que por ingenuas son más bellas, por sencillas son comprensibles y por humildes conmueven más; debe existir el deber en ensayar un esfuerzo de recuerdo histórico, para que no sea más profundo el olvido y más lejano el eco, que quedó resonando en búsqueda de una oquedad hermana para depositar la semilla de perpetuidad racial.

Pero para emprender este recuerdo histórico, hemos tenido que tomar muy en cuenta al sector indígena, que es en donde todavía se encuentra lo más puro y originalmente vernáculo, en música, costumbres, leyendas, etc.

La música en su aspecto rudimentario o ingenuo (y pobre si queréis) de nuestros indios, con sus instrumentos: el pito, la chirimía, el tambor y el tepunahuaste, son los que todavía nos siguen hablando y repitiendo como un eco, de lo que fué en otrora ya muy lejana, como resistiéndose a morir, antes que una mano generosa llegue a tomar con amor casi filial, sus últimos balbuceos como un postrer mensaje de la raza.

Obedeciendo al mandato de esa voz interna de la savia racial que llevo en mi ser (que es el mejor guía que he tenido, para ir abriendo la ruta, y para seguir el rumbo planteado para mis observaciones), me dediqué a estudiar, procurando por todos los medios, ahondar y analizar en las expresiones musicales del indio, imponiéndome cierta disciplina desde el principio de mis investigaciones.

El trabajo ha sido largo y el camino penoso, pero, con todo eso, he tenido momentos de verdadero regocijo y de hondas satisfacciones, al hacer el descubrimiento de alguna afinidad o al comprobar un dato. Llegué a imbuirme y familiarizarme tanto con el ambiente de nuestros indios, que, confieso, cuando ya me fuí alejando para trabajar en dar forma y ordenación a lo investigado, sentí la nostalgia del panorama indígena, saboreado al calor de aquellas fiestas tan llenas de color, de aquella música tan ingenua, pero tan nuestra, y como movida por una necesidad, de vez en cuando, corro a la fiesta de algún pueblecito (en donde tantos amigos tengo), para refrescar mis impresiones y para observar una vez más lo tantas veces estudiado.

Esto no es fanatismo, sino, que yo entiendo (y cada día veo más serio el asunto)

de que el folklore no es una excursión turística intelectual, ansiosa de la novedad pintorescamente típica, para después vaciarla en forma superficial, no; es la honda interpretación racial y popular, histórica y psicológica, de lo que se va a investigar.

Hay que empaparse en las fuentes de información para ampliar nuestra visión panorámica, para fortalecer también nuestros recursos de acción intelectual y concebir la esperanza de que la soñada realidad sea hallada, por fin, en una labor mesurada y consciente.

Pero no basta aún esto, pues al emplear los medios o procedimientos adquiridos con dedicación y estudios, éstos nos someten por consecuencia a una disciplina de más rigor, sumiéndonos en una observación casi perpleja ante la realidad expectante de un hallazgo, una, diez, cien veces, sin acertar a poner punto final, después de agotar las comparaciones y distintivos del mismo.

Hay que nacionalizarse en todas las formas posibles: tocando y cantando nuestra música, recitando nuestra poesía, pintando las maravillas de nuestra naturaleza tropical, construyendo nuestros edificios, si no con estilo propio (porque aún no lo tenemos), tengamos el estilo de América, el Maya de Indo-América, o el estilo Indo-Colonial, y enseñaremos ante todo a nuestro pueblo a querer lo que es nuestro, a conocernos, a conservarnos.

Estos serán los mejores cañones de defensa racial, contra los interpoladores extraños; esta será la mejor cruzada para aniquilar y mantener a raya las extravagancias peligrosas que, como avalancha de exterminio, amenaza a nuestro pueblo y a nuestra raza.

No pretendo presentar aquí una enciclopedia de nuestro folklore, no; soy la primera en reconocer que no tengo los méritos ni tal vez la preparación suficiente para llevar a cabo un trabajo como ése, pero el amor grande y la devoción que tengo por todo lo que es nuestro, suplirá, disculpando la falta de pericia y los defectos que encontréis a este trabajo.

Nuestro folklore, mucho ha desaparecido ya; algo ha quedado y tan desfigurado, tan desgastado, que apenas en uno que otro pueblo de indígenas hay vestigios de danzas y canciones de nuestros abuelos los indios. No habiendo existido la página guiadora o rectificadora, estas canciones y danzas han sido desfiguradas por algunos intérpretes que poseían poco sentido rítmico, y hasta poca memoria del oído para retener la melodía. He aquí mis vacilaciones y temores en no querer tocar estas melodías, y mi trabajo se ha reducido a trasladarlas al papel pautado, respetando fielmente su forma y su contenido tal como las oí. La exactitud y honrada «vera efigies», es el mandamiento esencial a que ha de someterse el investigador y compilador. Proceder de otra manera, sería especulación indigna en el apostolado de la ciencia y del arte.

Por eso es que en mi concepto, el mejor folklorista es aquel que sabiendo sentir y vibrar con el ritmo de su raza, aprovecha estos dones para interpretar, distinguir y analizar los restos de la "música viva", pero también sabrá sentir el respeto por la tradición sin atreverse a desfigurar los ejemplos que tiene a la vista.

Y con estas normas se tendrá la constancia de ambular por apartados rincones y caseríos, yendo como el mendigo de puerta en puerta en los hogares humildes de los ancianos indios, pidiendo la limosna de los recuerdos atesorados de la tradición. Esta labor es la que yo he procurado llevar a cabo con infinito amor, y con la veneración que guardo por todo lo que es vernáculo.

Me dí a la campaña, y al contacto de la naturaleza y del trato contínuo del indio, sentí en mí despertar la emoción, y el momento feliz de la revelación no se hizo esperar... entusiasta y febril.

¡Es mi inquietud que se destrenza ante la evocación!

Así fecundó este trabajo. ¿Que para algunos no será perfecto? ¿Que es rústico? ¡No importa! Para otros, en cambio, aún siéndolo, tendrá la belleza o el interés de la página sincera y honrada que nos dibuja los tesoros de la historia y del tiempo.

En toda comunidad humana coexisten dos tendencias opuestas que por su acción encontrada contribuyen a mantener en equilibrio las fuerzas sociales: la progresista y la tradicionalista.

Una: la juventud de este siglo que camina a pasos agigantados hacia una renovación activa, inquieta y vehemente de vanguardismo. Juventud: pujanza, brote, impulso de marchar siempre adelante; subir, crecer y florecer!

La otra, como compensación de contrarresto a estas tendencias (que solas podrían engendrar peligros para los conglomerados), defiende y se encarga de resistirles y de con-

servar la experiencia y los tesoros anumulados por nuestros antepasados. Esta preserva la historia de los pueblos, sus tradiciones y leyendas, sus características, el saber adquirido y todos sus caudales, para transmitir ese legado a las generaciones futuras.

En esta época apretada de atisbos, y en que el mundo se ha hecho pequeño, en que las distancias se acortaron, tenemos a cada momento por la radio en nuestras casas, la música de todos los países, llegando hasta los más apartados rincones la voz musical del mundo. Invasión de sonidos, invasión de distintas modalidades y formas, que si bien traen el mensaje musical de otras naciones, contribuyendo a la renovación de nuestra cultura y haciendo más amplio el panorama musical, son también arrolladoras y aplastantes para las modalidades nativas, tanto más, que nada se hizo hasta ahora por conservar, afirmar y ennoblecer aquellos preciosos restos que todavía se encuentran en nuestra "música viva". En todo el Continente Americano, sobrepuja latente el deseo de expresarse con lenguaje musical netamente racial o nacional. Y muchos pueblos se destacan airosos haciendo oír su música vernácula, con sus características y rasgos distintivos, que es como si nos dieran una lección de geografía musical a través del radio, reviviendo en nosotros el panorama primitivo y regional de los pueblos.

Cuzcatlán debe hacer oír su voz. Su voz que se perdió hace siglos, y que está reclamando el derecho de que se la encuentre, de que se la oiga. Nuestra música regional debe hacerse oír entre el coro expresivo de las otras naciones, en su garganta indígena, cálida y tropical, en su forma pura, sencilla, pero originalmente nuestra.

Vengo a ofreceros, pues, este modesto acervo de música vernácula, sin más méritos que la sinceridad, y que quizá por el amor que le tengo, mi sentir encuentra grata; disculpad..., pero será más grata mi emoción, si algún espíritu en afinidad con el mío, aprueba y llega a sentir como yo esta emoción.

Es música *naturista*, que no se vació en los moldes de los tratadistas, pues construida sin prejuicios de procedimientos escolásticos ("gastados precisamente por ser clásicos") tiene esa frescura primitiva, dándonos una sensación de belleza salvaje, en la cual se siente palpitar el vigor de la raza.

Es: *música del pueblo, y hecha para el pueblo.* Con lenguaje sencillo, espontáneo, sin complicaciones, conservando su forma para no destruir esa expresión ingenua, desnuda, como representativa de una raza que en su origen fué también con el alma desnuda, pura y expresiva.

A propósito de la disciplina del folklorista para recoger la música vernácula, el sapiente y notable folklorista mexicano Rubén M. Campos, nos dice lo que sigue: "No es que nos vanagloriemos de nuestra labor, pero en las reconstrucciones modernas de los aires nacionales, el compositor, naturalmente, quiere siempre poner algo suyo, variantes melódicas, que le sugiere su buen gusto, cadencias, ritornelos, finales, que estén de acuerdo con las reglas de la composición musical. El compositor tiene razón, pues su nombre aparece en el frontis de la obra y tiene que cuidarlo. Pero entonces el canto queda alterado, y el músico ha desvirtuado su misión en provecho propio, con perjuicio de la autenticidad del canto, en tanto que al dar la versión melódica exacta del canto popular, la raíz folklórica queda intacta. Ya vendrá el rápsoda imaginador y hará de ella una rapsodia o un tema con variaciones, o una fantasía si le place."

Lo que prueba que para hacer historia en la música vernácula, es indispensable al transcribirla, respetar su forma, melodía y carácter, pues esto es el verdadero valor de la música autóctona.

También el dilecto compositor y etnofonista guatemalteco don Jesús Castillo, al respecto nos dice lo que sigue: "Los trozos completos que de nuestra música vernácula he logrado reunir en más de cuarenta años de investigaciones, son poquísimos. Voy a enumerarlos: 1° — Pieza ejecutada en *zubak de caña* (1), y acompañada al *tambor*. Fué copiada en San Juan Ostuncalco, en 1886. La toqué el año pasado en casa del señor don Vitalino Robles ante el Dr. Gamio y el artista Rafael Yela G., y ambos arqueólogos opinan que la pieza tiene un sabor tan primitivo, que sólo pudo haber sido inspirada en cantos de pájaros. 2°—Melodía de construcción rudimentaria, recogida en el mismo pueblo y en el mismo año. Es sobremanera interesante. Los indios la tocaban en sus prácticas hieráticas propias, sin dejar por ello de aprovecharla en las ceremonias católicas, como procesiones, viacrucis, etc. 3°—Trozo recogido en las montañas del norte de Huehuetenango. No parece inspi-

(1) Flauta indígena, mencionada en el Popol-Buj, que figura entre las cosas que trajeron los de Tulán.

rada en cantos de pájaros, pero todo el mundo ha reconocido en ella la gracia y la tristeza indígenas reunidas. 4°—Melodía de carácter rarísimo, recogida en 1926, en Chichicastenango. Fué ejecutada en un *tzijolaj* (1) y acompañada con un *huéhuetl* (2). 5° — Trozo tomado del *xul* (3) y del *tambor*, en 1917, en el pueblo de Almolonga, Quezaltenango. La ejecutó el canteleño Santos Kolop. Tiene fuerte sabor primitivo".

Demostrándonos, que siendo tantos los años (40) que viene detrás de los tesoros vernáculos, son contados los trozos que ha logrado encontrar, y que a pesar de ser él tan notable músico y compositor, ha respetado con religiosidad su forma primitiva. Esta es la tesis que yo he defendido y defenderé siempre de manera radical al tratarse de música vernácula.

Y como si todo esto no bastara, aquí tenemos el testimonio de esta otra autoridad panameña en música folklórica, el artista Sr. don Narciso Garay. Dice así: "Nadie sospechará que este motivo insignificante, expresado en el lenguaje diafónico del *kamupurri* (4) envuelve nada menos que la negación práctica del principio fundamental en que se apoya la llamada ciencia de los armonistas: *la prohibición de producir quintas justas consecutivas*".

"Por si algo les falta todavía a los señores tratadistas de armonía para acabar de desacreditar *sus pseudos principios y reglas inviolables* aquí tienen ustedes el brote espontáneo de un pueblo primitivo (San Blas) que se vale de la quinta como de la consonancia más perfecta, después de la octava, y como la única que permite, después de esta última, una duplicación exacta de líneas melódicas sin afectar en nada sus caracteres propios."

"Ya los sonidos armónicos de ciertos registros del órgano debían haber hecho comprender esta verdad a esos señores armonistas; pero como se trataba de una creación artificial del hombre occidental civilizado, ellos se defendían imputando ese fenómeno a consideraciones puramente acústicas sin relación con el gusto ni con la estética del arte práctico. Ahora no hay esa excusa, y *ya pueden ver qué otras reglas inventan para sustituir esas viejas y desacreditadas en que ni ellos mismos creen.*"

Esto nos demuestra que en cuestión de acústica, a nuestros indios no les ganaban esos señores tratadistas.

Al llevar a cabo esta obra, después de estudiar y observar mucho las diferencias, analogías o semejanzas de los datos indígenas de México y América Central con lo nuestro, he hecho un gran esfuerzo para sintetizar lo mejor que he podido, los materiales y acotaciones que he considerado más aceptables, para hacer luz en el asunto, y también la manera de formar un todo armónico. Animada también por el deseo y necesidad que he sentido, de iniciar un esfuerzo de ensayo folklórico, para que nuestro pueblo aprenda a conocerse a sí mismo en sus manifestaciones artísticas, y porque todo aquel que emprenda la campaña del Arte, necesita identificarse con las ideas y sentimientos de su pueblo, de su época y de su raza, para delinear mejor su personalidad.

Otros más eruditos y empeñados también en desentrañar el misterio que rodea el origen de la música autóctona, pasarán su mirada con interés y hasta con cariño quizá en estas líneas y apuntes. Este débil vestigio del arte musical vernáculo, aunque rudimentario y sencillo en la forma, es la expresión de hierática poesía de nuestros aborígenes. Sean estas las primeras columnas del hermoso edificio que terminarán los más capacitados para llevar a cabo tan difícil empresa. Este arte *niño*, se alimentará del arrullo que vosotros le déis, para que algún día sea el representativo de nuestra raza, y que con robustez de indio hermoso, lance al mundo el canto de su caracol indiano, para que Cuzcatlán reconquiste su alma y haga oír su voz.

Vamos a hacer sonar la dulce música en la flauta de caña, como los indios del antiguo Cuzcatlán, acompañada con la rítmica percusión de nuestro tepunahuaste y del tambor. Vamos a tocar los sones primitivos e ingenuos y a cantar con palabras humildes y tiernas que se fueron... que se fueron...

Cierra los ojos lector, y recuéstate a la sombra del amate acogedor o de la ceiba milenaria, que enmudecen para escuchar contigo la música del agua fresca y cantarina de la humilde quebrada, y enbriágate de ensueño, evocando el pasado glorioso de aquellos en quienes ardía la muy noble y altiva sangre de Atlacatl: ¡DEL GRAN ATLACATL!

---

(1) Los maxes poseen una flauta pequeñísima, hecha de caña que la llaman tzijolaj.

(2) Tambor arcaico cilíndrico y alto, parecido al atabal.

(3) Instrumento de viento, hecho de piedra o de barro.

(4) Flautas yuxtapuestas para dar el sonido diafónico.

COMO SURGIO EL MOVIMIENTO FOLKLORISTA EN NUESTRO PAIS

EL año de 1931 fué un año de abundante cosecha espiritual en pro del folklore salvadoreño, y de la dignificación y redención de algunos aspectos de nuestro indio, de lo indio; es decir, de algo que palpita todavía con gran fuerza y pujanza, al impulso del sedimento autóctono que vibra en nosotros, para señalar el camino de sus necesidades y derechos.

Hay un grupo de espíritus jóvenes que ven levantarse, al sortilegio de la tradición, el sol de un nuevo día que alumbrará al resurgimiento tremolante de una raza. La tradición y la leyenda que fué cantada con un suspiro de poesía autóctona por nuestro talentoso literato Miguel Angel Espino, en sus dos obras: «Mitología de Cuzcatlán» y «Cómo Cantan Allá», obedeciendo a esa necesidad imperiosa que sienten los espíritus dilectos, de cantar con voz propia su alegría o su dolor. Fué en el año de 1919 que Espino nos sorprendió con su grito racial, en su «Mitología de Cuzcatlán». Ya el sabio y gran maestro don Francisco Gavidia había mucho años antes plantado el soberbio edificio literario de sus «Poemas» y otras muchas obras. Ya también otro talentoso luchador por las cosas nuestras, había andado en peregrinaje con su farol desentrañando el misterio de las cosas prehistóricas, el insigne maestro y arqueólogo don Jorge Lardé. Alberto Masferrer, príncipe de las letras, y cuya pluma estuvo siempre al servicio del proletariado. Arturo Ambrogi, gran estilista criollo, que deliciosamente nos describe las escenas campesinas. Y en el año de 1926, Juan Ramón Uriarte, maestro y literato, nos regala con su alentadora «Cuscatlanología», obra de gran estímulo en pro del folklore salvadoreño. El exquisito y delicado poeta regionalista Alfredo Espino, pulsa su lira indiana para cantarle a nuestro cielo; la montaña, el rancho; a lo que nosotros vivimos. Alfredo Espino, que como Chopin fuera el cantor delicado de la belleza regional. Chopin: canta a su amada Polonia, en la poesía de su música; y Espino: cantó la belleza de Cuzcatlán en la música de sus versos, en su poesía emocional. El malogrado escritor de exquisita sensibilidad, panteísta, enamorado de lo nuestro, Francisco Miranda Ruano, nos dejó su alma en su libro «Voces del Terruño». Salarrué, escritor y Artista (así, con muyúscula), señala los derroteros de avanzada a toda una generación de espíritus alentadores de inquietudes vernáculas. Hasta aquí los iniciadores.

Párrafo especial en este movimiento cultural merece el Profesor Francisco Luarca (llamado familiarmente Chico Luarca), quien emprendió una verdadera cruzada en pro del indio en nuestro país.

Este Maestro fué un verdadero apóstol de la cultura en nuestro medio, quien con entusiasmo y sinceridad, levantó el estandarte del indigenismo nuestro, promoviendo inquietudes, despertando entusiasmos para el estudio, conservación y conocimiento del indio y de las cosas del terruño.

Para llevar a cabo su noble labor fundó, con éxito, un grupo de jóvenes entusiastas e inquietos.

Este grupo se reunía cada semana para dar a conocer los trabajos realizados, sometiéndolos a la crítica del grupo, disciplinados y dirigidos todos por las enseñanzas y sugerencias del Profesor Luarca.

Había un afán de trabajo, de investigación y de superación. Se daban conferencias, recitales poéticos y de piano, dando todos a conocer las impresiones recogidas en nuestra tierra. Se hacían excursiones, y el día de la reunión, nadie llegaba con las manos vacías, pues cada cual mostraba el producto de sus observaciones e impresiones recogidas en las jiras de estudio. Y todo estaba orientado y dirigido por este director y animador que era Chico Luarca. El, era el alma y acicate de este grupo de espíritus jóvenes; podríamos decir de él, como dijo un escritor cubano de Fray Bartolomé de Las Casas: "es una llama que lo incendiará todo". Sí, era una llama que caldeaba el espíritu en un afán de ser=

vicio en pro de la cultura y de redención para el indio y las cosas del amado terruño. Cuando no se trabajaba o se trabajaba mal, era franco y drástico; pero en seguida endulzaba la píldora con una carcajada fresca, llena de alegría sana y bondadosa, diciendo palabras que eran una nueva inyección de estímulo y entusiasmo. Jamás decayó en su noble labor; nada pudieron los envidiosos que lo tildaban de extremista e intransigente; más se enardecía cuando se veía atacado y redoblaba su trabajo.

Sólo su ausencia, cuando tuvo que salir del país, pudo cortar aquella corriente de inquietudes, que su temperamento incansable despertó en nuestras juventudes.

Muchos de este grupo nos han dado los frutos, de los que aquel tesonero Maestro sembró en temperamentos bien abonados, y escogidos por el gran mentor y conductor de juventudes que es el Profesor Francisco Luarca.

Cuando una vez fué invitado a dar una conferencia en la Universidad, él se presentó con su aplomo y sencillez acostumbrados, pero al ir desarrollando el tema de su conferencia, el entusiasmo despertó una tempestad de aplausos. Alguien, al escribir la crónica del triunfo de Luarca en la Universidad, dijo: "El indio Luarca entró sonando sus caites en la Universidad". Esto se dijo para corroborar el intenso amor que ponía el Maestro Luarca en sus palabras, defendiendo al indio y despertando la atención para una mejor orientación y mejoramiento del elemento indígena en nuestro país.

En el año de 1924 comencé a dirigir mis observaciones hacia el folklore musical, encontrando que nadie había llevado sus estudios por ese lado, pues aunque han habido siempre talentosos compositores, éstos no nos dieron nunca la página guiadora de verdadera música autóctona. Hice por aquel tiempo algunas excursiones; tomé algunos apuntes y fotografías; y para llevar a cabo mi trabajo, comencé a estudiar detenidamente y a analizar las formas constructoras de la música de nuestros indios.

En 1926 hice un viaje a San Francisco, California, EE. UU., con el objeto de oír a Paderewsky, y allá tuve ocasión de oír música de los indios del norte; en los teatros pude apreciar algunos instrumentos de los indios del Niágara, y por el aprecio que el pueblo americano hacía de su música folklórica, me confirmé más en el empeño de mis estudios. Desde entonces no paré en ir por los pueblecitos, a sus fiestas, para empaparme de su psicología, sus costumbres, su música y sus danzas.

En 1927 ya tenía algo de mis trabajos, que interrumpí con mi viaje en 1928 a Europa. Este viaje acabó de descorrer en mí el velo, y preparó mi espíritu ampliamente, para que al año siguiente marchara con paso más seguro y entusiasmo cada vez mayor en la realización de mi trabajo. En 1929 ya había logrado compilar muchos de mis apuntes, y comencé a señalarme un plan de trabajo. Fué en 1930 que el Subsecretario de Instrucción Pública, Dr. Sarbelio Navarrete, abrió un concurso para la «Canción Salvadoreña», y aunque mi trabajo no estaba conforme a las bases del concurso, dispuse aventurarme en mandar doce de mis apuntes que tenía, con la esperanza de que por el valor histórico siquiera, fuera tomado en cuenta. Así fué; y el Jurado calificó con «Mención Especial» aquel modesto ensayo, dándole el premio también de que "fuera impresa a todo lujo". No por esto dejé de trabajar, continuando hasta completar y agotar la fuente de mis observaciones.

Cantar las bellas cosas nuestras, los sentimientos nuestros, parece ahora la inquietud de un grupo de voluntades, como dije antes; así, se ha representado en nuestros teatros algunos números de música vernácula de mi trabajo «CUZCATLAN TIPICO» premiado en el concurso, como también otros números completamente originales, inspirados en motivos nuestros y con el alma indígena en la música.

Suárez Fiallos, joven y talentoso comediógrafo, nos ha dado varias joyas teatrales de estilo deliciosamente criollo, desplegando una labor meritísima en pro del arte salvadoreño. Salarrué, pintor y escritor profundamente intelectual y emotivo, nos ha dado su alma de artista exquisito y sincero, en el milagro de sus cuadros y de sus «CUENTOS DE BARRO»; y José Mejía Vides, que en varias exposiciones ha cosechado triunfos bien merecidos, dándonos verdaderas fiestas del espíritu, con la maravilla de los tipos raciales transportados al lienzo, bajo la maestría de su pincel puesto al servicio de su tempera-

mento; Luis Alfredo Cáceres, que cultiva con devoción el estilo indígena, desprendiéndose de sus cuadros la emoción del artista con la poesía y colorido de la madre tierra. Es el artista sintético y sutil; sus cuadros tiemblan de emoción. Cáceres, es el sacerdote pagano, que de cada cosa de nuestra naturaleza hace un altar, para rendirle culto a lo nuestro: el cielo tropical, la montaña, el indio, el rancho, el caminito de tierra, etc.

Creo que en no lejano día, el arte salvadoreño llegará a ufanarse de presentar lo nuestro con orgullo, para que como piedra tallada de valiosos quilates, realce resplandeciente y pulida, por los hijos artífices de Cuzcatlán.

FOLKLORE, FOLKVISA Y FOLKWAY

CREO indispensable dedicar algunas palabras, para explicar el significado científico de los vocablos: FOLKLORE, FOLKVISA y FOLKWAY, que a continuación del título de este ensayo, aparecen en la portada.

La voz FOLK-LORE, significa en los idiomas originarios (inglés y sueco), mitos, tradiciones orales, leyendas, fábulas, historietas, cuentos, supersticiones, adivinanzas, refranes, etc., y todo lo que no puede expresarse por las palabras: «saber popular» y el «sentir popular».

La palabra FOLKLORE se compone de estas dos: «FOLK», que quiere decir «pueblo», y «LORE», «tradición», «relato». De tal modo que con razón, notables científicos folkloristas, como el sabio Profesor Ing. Arthur Posnansky y la señorita Blanca Ladrón de Guevara (notable conferencista en la III Asamblea Panamericana de Geografía e Historia reunida en Lima el año 1941), proclaman muy acertadamente que "cuando este vocablo se aplica a la música, o a los bailes y canciones de la raza, no encaja, siendo impropio por lo tanto emplearla para referirse a estos aspectos de la actividad artística humana..........." La palabra FOLKLORE entonces no tiene ninguna relación con el concepto de música o con el de bailes populares indígenas.

El Profesor Posnansky, dice: "El cancionero popular, antiguo o moderno, vernacular, es denominado en los idiomas sueco y danés: FOLKVISA. Por lo tanto, si queremos usar ajustadamente, palabras cuyo empleo se ha hecho internacional y que se han arraigado en las ciencias o en la literatura, como corrientes, tal como sucede con FOLKVISA y con FOLKLORE, debemos emplearlas en la forma adecuada y conveniente que hemos indicado, es decir, llamando, en forma general, FOLKLORE a todo lo que significa tradiciones populares, y FOLKVISA, todo lo que se refiere a tradiciones musicales y bailes."

"Por otra parte, existe un término, relativamente nuevo, que ha sido adoptado e introducido especialmente en la ciencia americanista y que, muy gráficamente, expresa él solo, otro aspecto del saber de los pueblos y que no expresan las anteriores palabras: es el término FOLKWAY, que traducido literalmente al castellano, significaría "caminos o rutas de los pueblos", pero que la ciencia emplea ahora para significar las "fiestas y costumbres de los pueblos". Estas fiestas y costumbres serían: ritos y ceremonias efectuadas al nacimiento, al casamiento o muerte de una persona (culto de los muertos); ritos cumplidos en los caminos, ríos, manantiales, lagos, etc.; ceremonias fúnebres en los enterratorios, ceremonias al poner los fundamentos de una edificación (Kucho), etc., etc. Estas costumbres, en lo que se refiere al ambiente nacional nuestro, han sido y son aún más complicadas que en otros pueblos y ofrecen por lo tanto una tonalidad multiforme en grado sumo. El FOLKWAY vernacular nos ofrece, entonces, como temas de estudio: los rituales y ceremonias que cumplían y cumplen aún nuestros «indios» con Pachamama, etc.........."

"De las definiciones que hemos tratado de interpretar, se desprende que los términos FOLKLORE, FOLKVISA y FOLKWAY, se refieren a asuntos por demás importantes, razón por la que la mayor parte de los países de cultura relevante han defendido la conservación de todo aquello a que se refieren estas ciencias. Y esta defensa y conservación no podía efectuarse, sino con la creación de

Institutos Científicos destinados al estudio de estas actividades pretéritas y presentes. Estudio que, repetimos, ha tomado los contornos de una verdadera CIENCIA."

Así, pues, tomando estas consideraciones y, además, tratando al FOLKLORE como CIENCIA, es indispensable tener en cuenta las subdivisiones para el plan de trabajo, y por esto he empleado el término o vocablo adecuado para designar las tres secciones que comprende este modesto ensayo de nuestro folklore.

FOLKLORE: tradiciones orales, mitos, leyendas, fábulas, supersticiones, adivinanzas, bombas, refranes, etc.

FOLKVISA, (melodía popular), comprende: música, danzas, canciones, sones, instrumentos musicales, música instrumental, etc.

FOLKWAY, (rutas de los pueblos), costumbres, política, religión, sociales, ritos, y ceremonias.

Además, he agregado una sección de ETNOFONIA, que creo la más interesante por tratarse de un estudio puramente científico, de análisis minucioso de las formas, ritmos, material melódico, escalas, modos y estructura de nuestra música primitiva.

Estas subdivisiones del folklore son necesarias e indispensables, no sólo para encauzar su estudio dentro de disciplinas rigurosamente científicas, sino también para la orientación y ordenación en el trabajo mismo.

Siendo el folklore una ciencia que estudia al conglomerado y no sólo la psicología del alma popular al través de sus leyendas, música, danzas, cantares, sino todo lo que se refiere a la vida y costumbres del pueblo y a los usos, ceremonias y juegos en que se conservan los vestigios de civilizaciones anteriores a los que los dedicados a la prehistoria conceden tan considerable importancia, comencemos por clasificar y designar estas formas, debidamente con su propio nombre.

El uso general del empleo de la palabra FOLKLORE, sólo data del año 1844 en que Mr. William J. Thoms la empleó por primera vez en el sentido que hoy se ha universalizado.

El folklore es el que señala, distingue y apunta los cambios o variantes culturales entre el pueblo y la sociedad culta, determinando los caracteres esenciales de su espiritualidad y sus diversas modalidades en los diferentes lugares del país y las distintas épocas.

La señorita Blanca Ladrón de Guevara cita a un autor que sólo firma con las iniciales B. J.: "Folklore, es la ciencia de la cultura tradicional del pueblo entero dentro de la sociedad civilizada, concibiendo a ésta dividida abstractamente en dos sectores: la sociedad instruida o culta y el pueblo propiamente dicho."

Sigue la señorita de Guevara: "Por cierto que ahora existe una gran corriente en el sentido de disciplinar el folklore como ciencia, puesto que hasta la fecha ha sido la obra voluntariosa de quienes llevados de un afán investigador diletante, han hecho en realidad lo que han podido, sin tener en cuenta los factores de orden antropológico y psicológico que deben, necesariamente, participar en la conformación de toda obra folklórica".

"En el folklore, como ciencia, no debemos buscar ya lo meramente pintoresco, lo simplemente anecdótico, lo trivialmente musical: buscaremos su profundo humanismo, vayamos al fondo de su contenido tratando de estudiar el alma de un pueblo, que siempre nos deja algo de sus grandes conmociones populares, de sus pasiones y de sus luchas."

FOLKVISA: esta palabra probablemente suene para algunos un poco rara, teniendo a la vez un sonido algo extraño (pues no nos hemos acostumbrado todavía a ella como la palabra folklore), y no está demás repetir que al igual que el folklore, cuyo significado hemos tratado de aclarar, tiene su origen tanto en el danés, como en el sueco y significaría, en castellano, los cantos y música de antaño de los pueblos. Comprende, además, por otro lado, las representaciones al aire libre, en las que, acompañados con música y cantos, reproducían y reproducen escenas de las hazañas de dioses y también héroes de la gentilidad y posteriormente de los pipiles y lencas que hasta la fecha existen. La ciencia del "saber de los pueblos" ha incorporado esta palabra para expresar el "saber" sobre la música, las melodías, los cantares, las representaciones dramáticas, expresiones poéticas, etc., de carácter nativo.

En este ensayo insertamos una sección referente a esta fascinante y bella materia, en la cual hemos tratado de recoger los es-

casos tesoros que aún se han salvado del vendaval del modernismo, que arrasa con todo lo que es indigenista, pretendiendo también borrar no sólo la palabra INDIO, sino todo lo que tiene conexión con su antiguo culto, su antigua ciencia, en fin todo aquello que acusa reminiscencias o legado de su alta cultura antes de la conquista.

FOLKWAY: palabra exótica en la lengua castellana, cuya traducción literal, según algunos, sería: "Ruta de los Pueblos" o "Camino de los Pueblos". El Prof. A. Posnansky, la traduce llanamente por "Costumbres Ancestrales" y "Ritos Populares" y constituyendo parte de lo que aún se denomina ETNOLOGIA. El estudio más interesante, pero intrincado y amplio sobre "la ciencia del hombre" es la que los científicos especialistas han dado en llamar, últimamente, FOLKWAY.

Aquí abordaremos tan sólo algunos aspectos de esta materia, que tan erróneamente han sido englobados por estudiosos y aficionados, bajo la designación de FOLKLORE.

Trataré de clasificar las materias de este ensayo, para encauzarlas en este estudio tan complejo y amplio, procurando señalar una pauta a seguir, para los futuros trabajos de quienes se han dedicado a él.

Es muy grato para mí recordar, que todos los trabajos llevados a cabo por el estudioso e incansable investigador Prof. Jorge Lardé, y muchos de los trabajos del sabio Maestro Francisco Gavidia, podrían formar parte de esta importante rama: el FOLKWAY. Toda la monumental obra del acucioso Sahagún, pertenece también al FOLKWAY; podríamos clasificar así mismo en esta sección la bella obra de Miguel Angel Espino: «Mitología de Cuzcatlán», y tántas otras de autores salvadoreños.

Es conveniente advertir que para estas investigaciones constituye una valiosa fuente de información los diversos vocabularios de las lenguas indígenas, sobre todo el de lengua náhuat y lenca. Asimismo tenemos la fuente inagotable de los cronistas y entre ellas la de Fray Bernardino de Sahagún, que se refiere especialmente a la cultura de nuestros antiguos toltecas; estudiando al mismo tiempo el «Popol-Buj» (las diferentes traducciones) y todas las obras que nos hablan de la grandiosa cultura de los mayas, pues ésta nos alcanzó con el Antiguo y Nuevo Imperio que ocuparon buena parte de nuestro territorio.

Actualmente todas estas ramas del FOLKLORE, gracias al empeño y esfuerzos gigantescos llavados a cabo por los estudiosos, ha llegado a encauzarse en una disciplina científica, que ya reclama especialistas.

En los Estados Unidos se ha elevado el folklore a la categoría de estudios superiores en las Universidades, adoptando en sus planes de estudio, el conocimiento de esta ciencia, que requiere "vastos conocimientos bien orientados y una ciencia enciclopédica del pueblo", a fin de que el folklorista, como el etnógrafo y el etnofonista, conozca las formas y contenidos espirituales del pueblo y la cultura o ciencia que estudia.

El estudiante que quiere especializarse en folklore, debe matricularse en un Departamento relacionado con dicha materia. En la Universidad de Carolina del Norte se da el grado de Maestro en Artes con especialidad en Folklore; en la Universidad de Indiana se ha organizado una serie de cursos secundarios de folklore con especialización en el Departamento de Inglés para el Doctorado.

También en Argentina se trata el asunto del folklore en forma muy seria, prestando sumo interés a esta nueva ciencia, a la que se trata de encauzar dentro de disciplinas y estudios técnicos especiales. En Bolivia, hace más de siete años que se ha fundado el «Instituto de Folklore, Folkvisa y Folkway», cuya labor en América es bastante conocida por los diversos e interesantes estudios que ha presentado ya. Y en todos los países civilizados y cultos del Continente, se lleva desde hace algunos años una labor tesonera y orientada para los importantes estudios del FOLKLORE.

A este respecto, creo que toda la labor recopilada con alto sentido científico, puede servir de fuente interesantísima para el sociólogo y para el historiador. Alguien atribuía a esta enorme emoción espiritual más aproximación real, que al hecho histórico frío o a las narraciones de los documentos intachables. Y hay razón para pensarlo así, porque el pueblo hace su historia en el FOLKLORE. Una anécdota sencilla, una superstición, una leyenda, muchas veces, nos pueden dar la clave de valiosos sucesos del pasado.

Hay que reconocer, y quiero dejar constancia, que el folklore constituye el único baluarte que ha resistido al tiempo y a los atentados de destrucción. Mientras la conquista en su afán de destruir aquello que para ellos representaba un recuerdo o un símbolo, lo arrasó todo, el folklore ha supervivido en el alma popular como un rico tesoro que ha quedado perennizado en el baile, en la música, en el mito y en la belleza imperecedera de las supersticiones y leyendas.

No pretendo yo iniciar un camino nuevo para todos aquellos que se dedican en mi país o en Centro América a ésta, la más bella "Ciencia de los Pueblos"; pero me regocija la esperanza de que quienes nos sigan, ensancharán y prolongarán este sendero, para que nuestra Patria aparezca con orgullo en el concierto de las naciones cultas.

SECCION HISTORICA

SEÑORIO DE CUZCATLAN

ANTES de entrar de lleno en las materias de que trata este ensayo, creo oportuno y necesario recordar aquí algunos puntos de historia, pues esto nos orientará mejor, y al mismo tiempo sirve como base para la comprobación de algunos conceptos y datos, que necesitan desde luego el respaldo verídico de la Historia.

Según algunos historiadores (entre ellos Barberena), buscando el origen de los fundadores del antiguo Imperio de Cuzcatlán, han llegado a la conclusión de que una columna de *ulmecas,* a la cual venía agregado un numeroso contingente de *nahoas,* llegó a nuestro territorio; la porción nahoa se fijó de preferencia en la región que se llamó primero Nequepio y después Cuzcatlán, comprendida entre los ríos Paz y Lempa; mientras que los ulmecas se esparcieron por diversos puntos, especialmente al Este del Lempa.

En la Relación que Pedrarias Dávila dirigió al Rey el 25 de Enero de 1529, escrita en León, Nicaragua, dice categóricamente en dicha Relación: que Nequepio era lo que también se llamó Cuzcatlán, la Provincia de San Salvador.

"Los pipiles, maravillados sin duda de la asombrosa fertilidad de las tierras de Nequepio, lo llamaron Cuzcatlán, por lo menos a su parte principal; pero después se hizo extensivo a toda nuestra región pipil. La palabra Cuzcatlán significa: "tierra de la dicha"; se compone de *cozcatl:* "collar", símbolo de riqueza, y de la partícula abundancial *tlán.* La ortografía de este vocablo, hoy generalmente usada, es «Cuscatlán»". (Barberena).

Pero yo estoy completamente de acuerdo con el Profesor Jorge Lardé, tanto en la etimología del vocablo Cuscatlán, como también que se debe escribir Cuzcatlán, con z, pues etimológica y gramaticalmente lo correcto es hacerlo así.

El Profesor Jorge Lardé nos dice (al referirse a un párrafo del Dr. Barberena) su opinión y razones para escribirse el nombre de Cuzcatlán con z y no con s. Veamos primero el párrafo del Dr. Barberena:

"Respecto al nombre de la metrópoli pipil, el uso ha hecho prevalecer la forma Cuzcatlán (que hoy se escribe con s) en vez de Cuzcatlán, que sería más correcto; mas ya sabemos que el uso es árbitro del lenguaje."

Sigue el Profesor Lardé:

"Y a pesar de la notita entre paréntesis, ya hemos visto que el uso más generalizado, y casi universal, es escribir Cuzcatlán con z, como con frecuencia lo ha hecho el propio Dr. Barberena, y lo usa así, aún en el párrafo transcrito."

"En cuanto a que será más correcta la forma Cozcatlán que la de Cuzcatlán (porque viene de *cozcatl),* no veo claro el motivo, pues es legítima la transformación de o en u, y si no por la misma razón tendríamos que decir que es más correcta la forma «fierro» que la de «hierro», etc."

"Por otra parte, en el náhuate mexicano, que es de donde se ha tomado la raíz *cozcatl,* se usan indistintamente esta forma y la pronunciación y escritura *cuzcatl.*"

Remí Simeón, autoridad de primera en lo referente al náhuate, en su monumental diccionario de esa lengua, dice:

"*Cozcatl* o *Cuzcatl:* bijou, pierre precieux, grain de chapelet, collier", "(joya, piedra preciosa, cuenta de escapulario, collar)."

"Esto es: que las dos formas *cozcatl* y *cuzcatl,* son correctas en el náhuate, y en la variante pipil, de ese nombre, *cuzcatl,* es la u la correctamente usada."

"Ahora bien, tanto en el náhuate mexicano como en el pipil, dicho nombre *(cuzcatl* o *cuzcat),* cuando entra en composición, pierde la consonante final tl o t, quedando sólo cuzca, que seguida del sufijo tlán, de lugar, da la voz de Cuzcatlán. En la escritura indiana, el nombre de Cuzcatlán se representaba por un collar *(cuzcatl)* y dientes *(tlante).*"

Así nos explica la etimología y ortografía del nombre de Cuzcatlán el sabio Prof. Jorge Lardé, y al final de su valioso artículo nos dice:

"Así, pues, no sin razón se ha dicho que Cuzcatlán significa "tierras de preseas". Está formada de *cuzcatl,* collar, (usado esta vez por cuzcacauhtli), que es el nombre de un ave de rapiña con collar (literalmente "águila con collar"), tal vez ave totémica de los cuzcatlecos, y *tlán,* lugar, y debe, por lo tanto, escribirse con z."

El nombre Nequepio lo deriva el señor Peralta, del chorotega *nekupu,* al chiapaneco *nakapú:* "tierra".

La región pipil cuzcatleca estaba dividida, según nuestros historiógrafos, en varios cacicazgos, siendo los principales los siguientes: Cuzcatlán, Izalco, Apanhecatl, Ahuachapán, Tehuacán, Apaxtepetl, Ixtepetl y Gucotechtli o Guacotecti.

No se sabe si esos cacicazgos eran independientes entre sí, o si formaban una o más nacionalidades; mas lo que sí se puede asegurar es que el "Señorío" de Cuzcatlán gozaba de supremacía, ya haya sido por su extensión o por su poder, pues dió su nombre a toda la comarca y se le designaba con el nombre de "Señorío".

La capital del "Señorío" de Cuzcatlán era la ciudad del mismo nombre, y estaba situada como a ocho kilómetros al S. W. de San Salvador, a orillas de una bella laguna, que empezó a secarse después del terremoto de 1873. Aún ahora existe en dicho lugar un pueblo arcaico denominado «Antiguo Cuzcatlán».

Debe haber sido una población grande e importante, pues en toda esa zona, desde el actual Cuartel «El Zapote» hasta el arcaico, pueblecito, se han encontrado restos arqueológicos bellísimos, cuyos mejores ejemplares en vasijas, ánforas, pebeteros, etc., del propietario Coronel Bran, se encuentran ahora en el Museo de El Trocadero (París) mandados por el mismo Coronel Bran.

Tengo noticias (por habérmelo contado el propietario, señor don Ernesto Kurz) que en una finca de él, situada en Antiguo Cuzcatlán, llamada «La Soledad», fueron encontradas unas grandes y bellísimas urnas cinerarias (probablemente de los Señores Caciques) que contenían utensilios de comer, ídolos, collares, etc. Y en algunas de ellas fueron encontrados unos tejos de oro, que el señor Kurz guardaba con religiosidad.

Sólo se conocen los nombres de cuatro o cinco caciques o jefes: Cuaumichín, a quien mataron a palos sus súbditos por haber querido restaurar los sacrificios humanos; su sucesor Tutecotzimit (o Tultecotzimit), quien fundó con miembros de su familia el «Consejo de los Ocho Nobles». Según Juarros, el sucesor de Tutecotzimit fué su hijo mayor Pilguanzimit, «Generalísimo» en el gobierno de su padre, con asistencia de "cuatro ministros de guerra".

El mismo Juarros, menciona otro soberano pipil, llamado Tonaltut.

Barberena dice haber leído en un documento antiguo, que el antepenúltimo jefe de Cuzcatlán se llamaba Macténsun, que traducen: "Cuatro Barbas".

Según la versión común, el último Señor de Cuzcatlán fué Atlacatl ("Marino"). Se habla también de Atlacatl el joven o Atlacatzín, que salieron a enfrentarse con don Pedro de Alvarado. Mas, según dice el abate Brasseur de Bourbourg, en carta dirigida al editor de «La Gaceta» de Guatemala, el 15 de Septiembre de 1856, consta en un manuscrito cachiquel que el nombre del Príncipe a la sazón reinante, cuando vino Alvarado, era Atonal ("Sol del Agua"). ¿No sería Atonal, uno de tantos caciques de los diversos cacicazgos en que entonces estaba dividida la región de Cuzcatlán, y que se había reunido como tantos otros ignorados tal vez, a los Señores y Jefes de Cuzcatlán, los Atlacatl, para hacer frente a don Pedro de Alvarado?

Yo creo que así sucedió, pues de otra manera no se explica la coincidencia de que a la llegada de don Pedro, el Conquistador, salieron a oponerlo igualmente los Ataclatl o Señores de Cuzcatlán, y Atonal, citado en un manuscrito cachiquel, según Brasseur.

Atonal puede haber sido el cacique, entonces reinante, de los izalcos, y bien se sabe que hasta la fecha, tienen un indio jefe a quien ellos reconocen y obedecen como cacique.

El último cacique de la región o cacicazgo de Chaparrastique, según don J. Antonio Ceballos, fué Guistaluzziit, quien flojamente intentó cerrar el paso a don Pedro de Alvarado.

En medio de un collar de montañas, se extiende el soleado «Valle de las Hamacas», en donde se mueve pequeñita y animosa la ciudad capital de la región de Cuzcatlán. Hamaca india, donde se acuna un pueblo al arrullo que cantan los volcanes, los ríos y sus lagos. Prados risueños, bañados por la catarata de oro del sol, en plena fiesta de trinos y colores. Cantan los cañales y las milpas, con el sonajero de sus rubias espigas; los amates y las ceibas se balancean en una danza rítmica, ritual, que languidece como suspiro de india sentimental...

Color de sol, pujanza de la tierra, brotes, flores y frutos por doquiera; se perfuman las selvas, y en los nidos hay un temblor de trinos, con el piar balbuceante de pájaros que nacen; urgencias maternales en calentar sus nidos, picoteos, mieles y caricias... ¡Es la canción del trópico, que estalla con música de pájaros flauteros, perfumes y colores...!

Cuzcatlán es así: caliente, vigoroso y pujante.

RAZAS Y LENGUAS INDIGENAS DE CUZCATLAN

LOS estudios y trabajos sobre la etnografía cuzcatleca, desgraciadamente no están tan avanzados como era de desearse, pero aprovechando los valiosos trabajos relativos a las razas de México y los diferentes estudios de etnografía centroamericana que ha venido publicando la importante revista de «Geografía e Historia» de Guatemala, así como los importantes trabajos del Maestro Gavidia, el Dr. Barberena, Reyes, y los valiosos estudios del Profesor Jorge Lardé, han llegado a darnos alguna luz, en materia tan obscura y complicada.

Para clasificar aproximadamente la población indígena cuzcatleca, se debe distinguir y tomar en cuenta cuatro elementos principales: los *amerindas* o *autóctonos* (vocablo que es una contracción que significa: "indios americanos"), los *proto-nahoas*, los *maya-quichés* y los *aztecas* o *mexicanos*, ascendientes inmediatos de nuestros *pipiles*.

El análisis de estos cuatro elementos, y las diferencias debidas a los cruzamientos de esos elementos, es un dato precioso para inducir (o deducir) la procedencia de los respectivos inmigrantes, y que el estudio de la etnografía americana ha venido a clasificar con los distintos pueblos indígenas, grupos de caracteres similares, que designan o llaman *sub-grupos, sub-razas* o *variedades*.

Portillo y Weber, dicen:

"Resumiendo diversas opiniones de sabios e historiadores, llegamos a la conclusión de que, la parte más inquieta de la horda premongólica que cruzó cordilleras y desiertos, impulsada quizá por el afán de cambiar, o puede ser también que acosada incesantemente por enemigos, o bien empujada por el hambre, los terremotos, las tempestades, o por todas estas causas reunidas, remontó hacia el Norte, plantó en las márgenes de los caudalosos ríos siberianos *las simientes de los futuros samoyedos, ostiakos, etc.*, torció después hacia Behring, y un día alcanzó la helada extremidad de Alaska, adelantándose no sólo a Colón, sino a los vikings."

"En realidad, los verdaderos descubridores del Nuevo Continente fueron los indios. Sólo que nunca lo supieron. En seguida vino la lenta peregrinación al Sur. El frío fué causa del cuerpo ventrudo y grasiento que preservaba bajo mantos adiposos, las vísceras de los emigrantes en las regiones septentrionales. La marcha continua, y climas más templados,

fueron perfilando los rasgos, afilando sus cuerpos, tornándolos más esbeltos. La vieja semi-cultura fué olvidada en el camino, y en cambio cada sucesivo «habitado» generó otra fase casi nueva, muy poco semejante de la original, aunque derivada de ella."

Nos dice Portillo y Weber: "que a todas las razones expresadas por historiadores como Amegino y Morton, así como Hrdlicka y otros, podría añadirse ésta: *Las tradiciones indias concuerdan en señalar al Norte como el lugar del mítico punto de partida. Huehuetlapallán, Aztlán, etc., se hallan al Norte.* Y la experiencia debería demostrar, a los sabios, lo peligroso que es negar la exactitud de la tradición".

"El indio irradió de Alaska (sigue diciendo Portillo y Weber), quizá por cortos enjambres, separándose las familias y las tribus a medida que aumentaba el número de sus miembros, lentamente, lentamente."

"Al fin llegaron a México las tribus peregrinas, apenas con vagas reminiscencias de lo que antes supieron. Como medio para perpetuar ideas traían, al parecer, los mnemónicos de cuerdas, los «quipus» de los peruanos (llamados en México «nepohualtzitzin» por los nahoas). El sabio Venturini dice haber conocido en Tlaxcala, los restos carcomidos por el tiempo de tan arcaico equipo de expresión. También traían el arte de pintar."

"Se cree que fueron los toltecas los primeros que usaron la escritura jeroglífica."

También Portillo y Weber cree que los toltecas hablaban un idioma de la familia de los nahoas, y que fueron ellos quienes primero usaron los jeroglíficos, pues la selección de las figuras, el corte de éstas, el «genio», en fin, de la escritura toda, se ciñe con tal perfección al lenguaje nahoa, que resulta difícil creer que los aztecas hayan pedido sus gramas a un pueblo de idioma extraño, y que lograsen el prodigio de adaptarlos con tan perfecto ajuste al suyo propio.

Pero se ha llegado a establecer también que las dos grandes razas inmigrantes, tronco principal de las demás razas de América, son: la raza *maya* y la *nahoa*.

La raza maya, es también llamada la *"raza civilizadora"*. Los toltecas fueron la verdadera raza civilizadora, de la cual proceden directamente los maya-quichés. En estos toltecas predominaba el elemento ulmeca.

"Hay otro grupo de yaquis o toltecas de sangre nahoa, pero ya civilizados por los ulmecas en el Tamoanchán, y cuya principal inmigración a Centro América se verificó hacia el siglo XII de la Era Cristiana. Estos yaquis venían de la Tula histórica o del Estado de Hidalgo, y son los verdaderos toltecas. De éstos llegaron relativamente pocos al actual territorio de El Salvador; el grueso de la corriente migratoria se dirigió, a lo que parece, a Copán, donde fundaron el reino de Payaquí". (Barberena).

Conocidísima es la tradición de que el último rey tolteca, Topiltzín Acxitl, cuyo fin se desconoce, vino con los que quisieron y pudieron seguirle, a fundar dicho reino de Payaquí.

En la «Historia de los Mexicanos por sus Pinturas», documento precioso publicado en los Anales del Museo Nacional de México, se alude a esas tradiciones y del tenor del pasaje se deduce que a consecuencia de tal hecho y quizás porque el primitivo nombre del reino de Payaquí haya sido Tlapallan, en recuerdo de la antigua, a Honduras, mejor dicho a la región de Copán, se designaba con ese término. De dicho pasaje resulta también que los fugitivos pasaron por Cuzcatlán (El Salvador), donde se quedó una parte de ellos. Dice así: "que el jefe Ce-Acatl (Quetzalcoatl), o «Estrella de la Mañana», en su viaje hacia el misterioso Tlapallan, dejó una colonia en la Provincia de Cuzcatlán (El Salvador), y de los cuales descienden los que la tienen poblada y ansí mismo dejó en Cempual otros que poblaron allí y él llegó a Tlapallan, y el día que llegó, cayó malo y otro día murió".

"La existencia de esa «región oriental» es negada por algunos estudiosos, pero el Profesor Lardé (1926), citando los relatos de Cortés, Alvarado y de otras autoridades, afirmó su existencia en Honduras Central". (S. K. Lothrop).

Del Michatoya al Paz, colocan algunos etnógrafos, como Stoll, Sapper y Thomas, una pequeña región exclusivamente populuca. Stoll la fija en la margen occidental del bajo Paz; Sapper la fija un poco más al N. E., teniendo por centro principal el pueblo de Conguaco, y la declara Colonia Lenca, y Cyrus Thomas denomina a ese dialecto (al populuca) «populuca-lenca», para diferenciarlo del «populuca-maya», hablado cerca de la Antigua Guatemala.

Hay otro populuca, muy distinto del anterior, como que es un simple dialecto del quiché. Este populuca-quiché era hablado en el antiguo y populoso Señorío de San Juan Sacatepéquez, del reino de Guatemala, y probablemente es el mismo que se hablaba en el curato de Yayantique, en el Departamento de La Unión, de El Salvador (región maya-lenca). En esta región hay curiosidades, grutas y restos arqueológicos de indiscutible origen maya.

Pero el Profesor Lardé nos dice: "Sabido es que la expresión «idioma populuca» significa «idioma extraño, idioma bárbaro» y que de hecho varios idiomas completamente diferentes entre sí han sido llamados populucas, de modo que el nombre común de populuca no es razón para identificar el idioma de Yayantique con el de Sacatepéquez".

Según la carta-informe del Licenciado Doctor don Diego García del Palacio, dirigida al Rey Felipe II, en 1576, se hablaban en lo que hoy es El Salvador, cinco lenguas distintas: populuca, pipil, chontal, patón y taulepa-ulúa.

Los populucas de Guatemala usan un dialecto del cakchikel y los de Nicaragua otro del lenca. Y tanto los cakchikeles como los lencas, son ramas o sub-grupos de la raza maya.

Según García del Palacio, el populuca que se hablaba en Guatemala y en Los Izalcos, era el xinca, jinca o sinca de Yupiltepeque y de otros lugares de la frontera guatemalteca, y es de suponer que lo que refiere don Antonio de Herrera respecto a la Provincia de Guazacapán, sucedía también en Los Izalcos, que se hablaba la lengua mexicana, si bien había otra peculiar de la localidad, la cual se perdió por fin en estos últimos, donde después los naturales sólo hablaban el náhuatl-pipil.

Pero, respecto al párrafo anterior, el Profesor Lardé, dice: "El Oidor considera «Los Izalcos y Costa de Guazacapán» como una sola Provincia, la cuarta de las trece que componían la jurisdicción de la R. Audiencia de Guatemala". En otro párrafo, sigue diciendo el Profesor Lardé: "Pero allí mismo consta (en la carta del Oidor) que esas grandes Provincias indianas estaban formadas de otras menores, y más adelante distingue (lo que no hace al principio) la Provincia de la Costa de Guazacapán, de la Provincia de Los Izalcos, y entonces es cuando las dudas desaparecen, como se verá a continuación".

"Hablando de la Costa de Guazacapán, dice García del Palacio:

"Los indios de esta Provincia son humildes y de buena condición; corre entre ellos la lengua mexicana (pipil), aunque la propia es el populuca (sinca); en su gentilidad usaban de los ritos e idolatrías, sueños y supersticiones de los pipiles y chontales, SUS VECINOS, de que trataré adelante."

"Y adelante sólo trata de las Provincias de Los Izalcos y de San Salvador, en las que evidentemente estaban los pipiles y chontales."

"Los pueblos de la Provincia de Los Izalcos, vecina por el Este a la Costa de Guazacapán, eran pipiles, hablaban el mexicano como niños (pipil), lo mismo que los pueblos de la Provincia de Escuintla eran pipiles, vecinos por el Oeste; al Sur de Guazacapán quedaba el mar, y al Norte, los chontales, de que nos ocuparemos después".

Ya se sabe, por los valiosos escritos del sabio Profesor Lardé, que todos los pueblos de la antigua Provincia de Los Izalcos (Alcaldía Mayor de Sonsonate), han conservado su idioma pipil, con algunas variantes o dialectos del mismo, al revés de lo que sucede en la Costa de Guazacapán. También los nombres geográficos, como Acatepeque, Mochizalco, Acajutla, Tacuzcalco, Mishuatán, etc., mencionados por Alvarado, (Carta II, a Cortés), en la región que se extendía al Oriente del río Paz (Provincia de Los Izalcos), son puramente pipiles, lo que no acontece con los nombres de la región de Guazacapán, en donde, según el propio Alvarado (1524), se hablaba una lengua «extraña» a la de sus indios mexicanos. La palabra «populuca», en los dialectos mexicanos, significa precisamente «extraño», «bárbaro».

Por todas estas razones, el Profesor Lardé asevera de que en Los Izalcos no se hablaba el sinca. Esta lengua, dice, debe ser considerada únicamente como un idioma hablado, en época de la conquista, lo mismo que en los tiempos actuales, en los pueblos guatemaltecos de la costa, vecinos a El Salvador.

En otro párrafo, el Profesor Lardé, con acertada observación, nos dice: "En efecto, al principio de su carta, dice el Oidor que en la Provincia de San Salvador se hablaba el

pipil y el chontal y que en la Provincia de San Miguel, el potón y el taulepa=ulúa." Por otra parte, al describir la Provincia de San Salvador, dice que de Iztepeque en adelante encontró, en la misma Provincia otra lengua de indios que llaman los chontales, y en seguida pasa a hablar de la lengua de Güija y Mita, a donde iban «los chontales y otros indios comarcanos", lo que prueba que los chontales estaban de Iztepeque hacia el Güija y Mita, esto es, por el actual Departamento de Chalatenango, y de ningún modo por el actual Departamento de San Miguel. Y como si eso no estuviera claro, el Oidor agrega: "hacia la parte que desde este lugar (Mita) va a Gracias a Dios en Honduras son los indios chontales", de modo que éstos se extendían por el Departamento de Chalatenango y la región hondureña comprendida entre Mita y Gracias, y como en esa región se ha hablado y se habla el idioma conocido con el nombre de «chortí» (pocomame), se puede identificar este idioma con el chontal de que habla el Oidor.

Los pocomames (chortíes) es un sub=grupo de los mayas.

Y afirma también con entera seguridad el Profesor Lardé, que en la antigua Provincia de San Miguel (hoy dividida en cuatro Departamentos) no existieron los pueblos a quienes Palacio llama chontales.

Un hecho que pone en evidencia lo que nos dice el Profesor Lardé, es que los nombres geográficos de casi toda la región oriental de El Salvador (antigua Provincia de San Miguel) pertenecen al lenca, que era y aún es el idioma más generalizado en toda aquella región.

La tesis del Dr. Barberena es ésta:

"Los chontales ocupaban el antiguo Chaparrastique, al Oriente de El Salvador, mejor dicho la mayor parte de esa región, ocupada también por otras tribus de la raza lenca."

El Oidor García del Palacio, dice: "Del lugar dicho (Iztepeque, al pie del volcán de San Vicente) aunque es la misma Provincia (de San Salvador), comienza otra lengua de indios, que llaman los chontales, etc."

Es de advertir que el vocablo «chontales» ha servido para designar varios idiomas.

Pero el chontal de El Salvador con sus ramales en Honduras y Nicaragua, es probable pertenezcan a la familia de los maya=quichés, sin ser idénticos entre sí.

También muy cercanos parientes o asímiles de los quichés eran los chortíes de Santo Tomás Tejutla, en el actual Departamento de Chalatenango.

En el Distrito de Chalchuapa, Departamento de Santa Ana, se hablaba antiguamente el pocomame, que también pertenece o es un sub=grupo o sub=raza de la raza maya=quiché. Así consta en la tabla de los curatos del Arzobispado de Guatemala que inserta el P. Juarros en el primer tomo de su Historia.

Chalchuapa es una de las comarcas de Cuzcatlán en que se han encontrado valiosísimos restos arqueológicos. De ese lugar, en el cual se encuentran las ruinas de un Kúe (ahora en restauración) fué traído por el Dr. Barberena hace muchos años el monolito o estela, impropiamente llamado «La Virgen de Tazumal». De ese mismo lugar es el espécimen de piedra del «Dios Recostado», que M. Leplongeon bautizó con el nombre maya de Chac=Mool.

Uno de los principales núcleos de la tribu pocomame fué la región de Chalchuapa, y probablemente fué la cuna de esa raza. Cyrus Thomas opina ser el tipo de la rama pokonchí. Pero notables filólogos americanistas aseveran que los pocomames son originarios del Soconusco, de donde bajaron a establecerse a Guatemala, y luego pasaron al que ahora es El Salvador.

Según la etimología pocomame la palabra tazumal significa: tat: «padre», tzuc: «gozo, placer, dicha»; raíz de tzuckre: «dichoso», y mal: «cosa cubierta o que cubre»; así equivale a «Padre o Dispensador de la felicidad que es invisible». (Según Barberena).

El Profesor Lardé, nos dice: "La existencia de pueblos pocomames y chortíes en El Salvador, puesto a claras por la documentación histórica fehaciente que hemos presentado al culto lector, se comprueba, también, por la toponimia, pues en el Departamento de Santa Ana, señaladamente, se encuentran muchos vocablos cuya estructura no es pipil=náhuat y cuyo origen maya es indudable".

Citamos a continuación muchos de ellos: Tazumal, Pampe, Axumes, etc... Estudiando en mis investigaciones el léxico maya de Mediz Bolio en su libro Chilam Balam, he encontrado que la etimología del vocablo Tazumal según las raíces mayas es TA: «adelante»; XUL o XU: «acabar»; MAL: «pirámide»; o lo que equivale: «Delante a donde se acaba de bajar» o «Frente a donde acaban las pirámides».

Y ya sabemos que hasta allí llegaron las pirámides o Kúes, (pues en estudios que ha llevado a cabo Mr. Boggs y Mr. Kider, dicen de la antigüedad de este templo), pues las de Sihuatán y las de San Andrés, que se han descubierto después, los estudios no han llegado a establecer todavía si fueron anteriores o posteriores a las de Chalchuapa, o mejor dicho a la civilización maya.

Establecida en la parte occidental de nuestro territorio, la región pocomame y maya, volvamos a la región de Oriente, para estudiar los diferentes grupos de razas de tan importante región de nuestra República.

Los pueblos que hablaban el potón y el taulepa-ulúa, respectivamente según García del Palacio, vivían en San Miguel, es decir, en la vecindad de los chontales de Chaparrastique, tal vez fueron los ascendientes de los lencas de Polorós, Anamorós, Lislique, Cacaopera, Chilanga, etc., toda la región lenca de El Salvador y de otros pueblos afines en el territorio de Honduras, cuyos correspondientes dialectos sumamente disímiles entre sí, han sido hasta ahora poco estudiados.

Squier opinaba que los lencas, chontales, payas y jicaques de San Miguel, Comayagua, Choluteca, Tegucigalpa, Olancho y Yoro, respectivamente, y aún los aborígenes de las islas Bahía formaban una sola familia, aseveración que han impugnado Thomas y Lehmann.

Se cree que los pueblos de la raza lenca, son restos de los primeros cruzamientos de la raza primitiva con las primeras invasiones de los maya-quichés, como los chontales, chortíes, y pocomames; pero que evolucionaron separadamente durante muchos años, y en distintas épocas.

Los lencas puros, así se hacen llamar los de la región de Chilanga, Cirilagua, Gualococti, San Simón, etc., aseveran venir directamente de los mayas, manteniendo también con orgullo que la lengua o idioma lenca de éllos, es el verdadero, el más puro, pues el hablado en las otras regiones es ya un dialecto o variante muy adulterado.

Sin embargo, para estos datos que hemos consultado en la Historia del Dr. Barberena, respecto a los grupos de raza en el Oriente de nuestro territorio, el Profesor Lardé, estudioso y profundo investigador, nos señala los errores de las opiniones del primero sobre los chontales y lencas de la antigua Provincia de San Miguel.

Entre varias observaciones, señala el Profesor Lardé el pequeño error, aunque de trascendencia, "al calificar de lenca al idioma de Lislique y de Cacaopera, notablemente diferente del idioma de Chilanga, que sí es lenca".

"El dialecto de Lislique y de Cacaopera, forma, con el de los indios de Matagalpa, el de los mosquitos, el de los sumos y el de los ulúas, una gran familia de lenguas o un solo idioma, el ulúa (o ulva o taulepa-ulúa)".

Y así, después del examen de los nombres geográficos de El Salvador, aquel sabio Maestro llega a fijar la región de los ulúas en Comacarán, Uluazapa, Jocoro, Cacaopera, Lislique, y probablemente las regiones de Polorós y Anamorós. También hace observar que el potón de que habla Palacio, evidentemente no puede ser otro que el idioma lenca, hablado en Chilanga, Similatón, Guajiquiro y Yamalanguira.

La gran extensión de los lencas por toda la antigua Provincia de San Miguel, es bien manifiesta después del examen de los nombres geográficos de todas las poblaciones orientales, fuera de los ulúas de las zonas ya indicadas por el Profesor Lardé, y los pipiles del Departamento de Usulután.

Son también lencas los nombres geográficos de la región de Guatajiagua y el dialecto que allí se hablaba y aún se habla, aunque distinto del de Chilanga, es una variedad del mismo grupo lenca.

"No está demás observar aquí que el lenca, según los trabajos de Cyrus Thomas, está íntimamente emparentado con el xinca de las cercanías del Paz (o populca-lenca), de modo que los protolencas se extendieron antiguamente por todo el territorio salvadoreño, salvo tal vez la región ocupada por la familia de los chortíes-pocomames (sub-grupos mayas) y que más tarde fueron en parte desalojados por los ulúas y los pipiles, aquellos llegados por el Oriente y éstos por el Ocaso". (Lardé).

Hay que señalar también que a mediados del siglo XVII se establecieron los tecas en las islas del Golfo de Chorotega (Fonseca), en Conchagua, Yayantique, Juateca y Meanguera del Torola, pueblos todos de filiación lenca.

Después de los lencas, nos resta ahora hablar de los pipiles, que son las dos razas que han resistido el empuje de los siglos en nuestro territorio, y las que han sobrevivido con sus características, lengua, costumbres, etc.,

a pesar de la evolución natural y forzosa de todas las naciones del globo terrestre.

Mas, como ya se dijo, los pueblos invasores que vinieron a mezclarse con los primitivos habitantes de nuestro territorio fueron los nahoas y los mayas-quichés, cuyo origen y cultura forman la base de nuestra historia y raza precolombina.

Los amerindas o raza vernácula de América tuvo su asiento, según algunos americanistas, en el Brasil, y que diseminada dió nacimiento a varios pueblos de origen ignorado, tales como los otomíes, los mijes y los zoques de México. Estos últimos se cree que se extendieron por todo Centro América.

Los nahoas o náhuas llegaron en remotísima época, por el lado del Pacífico, y después llegaron los chanes o ulmecas, por el lado del Atlántico, y que a éstos se deben las civilizaciones tolteca y maya-quiché.

Los nahoas, según Chavero, ocuparon el legendario Chicomoztoc o «Las Siete Cuevas», región comprendida en las llanuras de Nevada, Utah, Nuevo México y Arizona y los Estados mexicanos de Sonora y Sinaola, al Oriente del Mar Bermejo o Golfo de California.

Pero la hipótesis mejor aceptada es la que asegura su origen asiático, llegando por el Estrecho de Behring, teoría que mejor explica los hechos para los autoctonistas modernos. Estos aseguran que los emigrantes asiáticos de que proceden los nahoas, se fijaron en remota época, al Norte del actual territorio de México (en California), donde fundaron la ciudad de Huehuetlapállan. Que de allí salieron los toltecas el siglo VI de la Era Cristiana y llegaron al Valle de México en el siglo VII. Que mucho después, en el siglo XII, descendieron al mismo Valle los aztecas o mexicanos, procedentes de Aztlán, salidos del famoso Chicomoztoc o «Las Siete Cuevas».

Dice Barberena: "El idioma que hablaban era el proto-náhuatl, que ni con mucho ha de haber tenido la elegancia ni riqueza del náhuatl actual."

Esta corriente de inmigrantes que llegó al Valle de México, es la que se axtendió hasta Centro América, llegando al territorio de Cuzcatlán, en la rama de los aztecas o mexicanos llamados pipiles. Sin embargo, Squier opina de otra manera; en sus «Apuntamientos sobre Centro América», dice: "Puede observarse que la hipótesis de una emigración de Nicaragua y Cuzcatlán a Anáhuac es más conforme con las probalidades y con la tradición, que la de que provengan de los mexicanos del Norte. Y es un hecho bastante significativo el de que en el mapa de sus emigraciones, presentado por Gemelli, al lugar del origen de los aztecas es designado por el signo de agua (atl, en lugar de Aztlán) y un templo piramidal con gradas, cerca del cual hay un árbol de palma. Esta circunstancia no la dejó pasar desapercibida el observador Humboldt, quien dice: "Mucho me llamó la atención encontrar una palma cerca de ese teocalli. Tales árboles no indican ciertamente una región septentrional. El primitivo país de los naturales debe considerarse al Sur de México".

También se refiere a que Moctezuma, en sus conversaciones con Cortés, indicó que la tierra de sus antepasados quedaba en una dirección muy distinta del Norte, pero que los españoles, ya penetrados de la idea de que estaba al Norte, creyeron equivocado al Emperador. "¡Como si él no hubiera conocido mejor las tradiciones de su pueblo!", agrega el mismo Squier.

Según un documento de Yxtlitxochitl, aceptado y aprovechado por Veytia, Clavijero, Prescot, Orozco y Berra, Chavero y otros, asegura que el nombre de la capital tolteca (Tula - Tolla - Tonatlán, «Ciudad del Sol»), era la residencia de los antepasados divinos, capitaneados por Quetzalcoatl, héroe civilizador, etc.

Y a última hora las autoridades de Soler y Lehmann han declarado que la narración de Yxtlitxochitl, encierra un gran fondo de verdad.

Los nuevos elementos de nahoas bajaron a Centro América después de la destrucción del imperio tolteca, en el siglo XII.

A raíz de la destrucción del imperio tolteca llegaron al Valle de México los chichimecas, al mando de su rey Xolotl. El nombre chichimeca significa «Aguila», aunque otros creen que es «Chupador de Sangre».

Después de los chichimecas, llegaron al Valle otros varios pueblos, nahuatlacas, todos procedentes, según Pérez Verdía, de Aztlán «Tierra de las Garzas», y de «Teoculhuacán» «Tierra de los que Tienen Abuelos Divinos», lugares próximos entre sí. Todos esos pueblos nahuatlatos eran de un mismo origen y hablaban la misma lengua, el náhuatl primitivo o arcaico.

La última familia que llegó fué la de los aztecas, cuya peregrinación tardó 165 años, conforme al cómputo hecho por el mismo Pérez Verdía. Los aztecas fundaron la ciudad de Tenochtitlán o México, el 18 de Junio de 1325, siendo ellos los primitivos, los genuinos mexicas o mexicanos.

La población de Cuzcatlán, pues, tal como estaba constituida antes de la conquista, era el resultado del cruzamiento de los siguientes elementos: los amerindas o raza autóctona, los proto-nahoas, que algunos llaman teo-chichimecas, y los ulmecas o maya-quichés, procedentes de Tamoanchán y, desde luego, toltecas o tultecas, a los cuales acompañaban en su peregrinación hacia el Sur, los xicalancas y nonoalcas, que el señor Plancarte designa yaquis. De ellos descendían principalmente los sincas de Izalco, los pocomames de Chalchuapa, los chortíes de Tejutla, los chontales de Chaparrastique y los lencas de las márgenes del Torola, todos ellos descendientes, como hemos dicho, de los maya-quichés.

Estos toltecas fundaron las ciudades de Copán, de Tehuacán, etc., etc. Tehuacán era la cabecera de la región nonoalca en el territorio de El Salvador.

Los maya-quichés eran llamados también chanes o ulmecas. Chanes quiere decir: «culebras».

La Provincia de Los Izalcos era también notable por su magnitud y por la densidad de su población. Su ciudad principal se denominaba Tecuzalco, que quiere decir: «Cabecera o Capital de Los Izalcos», pues es una simple contracción de Tecutli: «Amo, Señor», y de Izalco, nombre de la comarca. Dicha Provincia se extendía hacia el interior hasta Guaymoco (ahora Armenia).

Estas fueron las razas, tronco diríamos, del cual se derivan las que ahora forman el territorio de Cuzcatlán.

De todas las razas que antiguamente formaron el territorio cuzcatleco, sólo dos, que yo sepa, subsisten con sus resaltos y características: los PIPILES (que componen la mayor parte de nuestro territorio, como los izalcos, los panchimalcos, los nonualcos, los de Ataco, Tacuba y todos los pueblos de la Costa del Bálsamo, los pueblecitos alrededor de nuestra capital, etc., etc.), y los LENCAS (que componen muchos pueblos del Oriente de nuestra República).

Las lenguas indígenas que aún se hablan son: el náhuatl o pipil y el lenca, ambos con sus dialectos y derivados.

COSMOGONIA Y TEOGONIA DE LOS NAHOAS Y TOLTECAS

TODOS los pueblos de la Humanidad han tenido sus formas especiales de adorar y reverenciar a sus dioses, concibiéndolos de acuerdo con sus propias ideologías, necesidades, ambiente y psicología.

Los pueblos de América, poseedores de una cultura avanzada como los incas, mayas y toltecas, elevaron su espíritu a concepciones vastísimas, aunque panteístas, espiritualistas, y en esto fueron sin lugar a duda muy superiores a los del Viejo Mundo.

Las ruinas de sus templos, los códices, los Libros Sagrados o Analtés, la historia de su mitología y sus rituales, son la mejor afirmación de la cultura y suntuosidad de nuestras civilizaciones pretéritas.

Pero por encima de todos sus ídolos o imágenes, el antiguo indio, tanto de México como de Centro América, creía en la Unidad de Dios. Todo lo atribuía a los dioses, pero explicaba a éstos por Una Causa Unica, de la cual todos los demás no eran sino simples manifestaciones.

Al Dios Causa Primera «Ometecuhtli», llamado también por otros historiadores «Tloque-Nahuaque», ente que residía en un lugar denominado «Omeyócan», lo concebían adornado de plumas, sirviéndole de símbolos la estrella de la tarde y la luna, y tenía sobre la frente el signo de la luz.

Al Dios Causa lo llamaban también «El Gran Invisible», «El Gran Oculto», «El Supremo Dios Unico» o «El Solo Santo e Inefable», a quien reverenciaban los mayas en «Hunab-Kú» o lo llamaban también «La Divina Sabiduría».

"Para significar que el hombre no era digno ni capaz de comprender a Dios, no le ponían rostro a éste. Lo ocultaban tras una máscara o cetro, llamado «tlachitloni», que quería decir: «miradero» o «mirador», porque con él ocultaba la cara o miraba por el agujero de enmedio de la chapa de oro".

Las ceremonias de los sacrificios humanos, no las hacían por crueldad o salvajismo, como se ha dado en creer, sino que las efectuaban en holocausto de su gran fe, y como una ofrenda enviada para implorar y conseguir la gracia que por ésto les vendría.

La prueba de ésto es que la víctima siempre iba contento al sacrificio, teniendo como un gran privilegio y honor ser sacrificado para ir como mensajero ante «El Solo Santo e Inefable», como enviado de sus sacerdotes y su pueblo.

Al gran poeta espiritualista Netzahualcoyotl se le atribuye que fué él quien adivinó la Unidad de Dios.

Netzahualtcoyotl en la alianza con los mexicanos se había reservado las funciones sacerdotales y espirituales de su pueblo.

CREACION DE LOS CIELOS

La humanidad india en plena inquietud, eleva su mente y trata de sondear en los fenómenos de la naturaleza, para ella sobrenaturales, y que no podía aún explicarse científicamente. En el fondo de esas creencias se encuentra algo de la verdad pura, pues como dice Bouret: "Las leyendas populares expresan con frecuencia más profundamente que los hechos de la historia auténtica, el alma de una nación".

Durante sus incursiones por aquellas heladas y desapasibles regiones, propicias en enormes inundaciones y tempestades, dieron origen a sus soles o edades cosmogónicas que

fueron como sigue: primero la del agua o Atonatiuh, después la del aire o Ehecatonatiuh, más tarde la del fuego o Tletonatiuh, y por último la otra de relativa prosperidad o sol de tierra o Tlaltonatiuh.

Ya hemos dicho que los nahoas creían en la existencia de un creador de todo el Universo, al que llamaban Ometecuhtli, y como no comprendían la Unidad, cuando en la naturaleza todos los seres animados se reproducen por el par, Ometecuhtli era un sér dual, era uno y era dos.

Su obra primera fué la creación de los cielos, trabajo que fué representado en la figura primera del Códice Vaticano.

Tetlatlauhco, fué llamado el primer cielo, o «Mansión Roja de los Dioses».

Teocozauhco o «Mansión Amarilla», el segundo, y el tercero Teoixtac o «Blanca Mansión de la Estrella de la Tarde».

Al sucederse las tres primeras catástrofes en que terminaron los soles respectivos, estos cielos quedaron reservados para la morada de los dioses, por lo que se hizo necesaria la creación de otros cielos para los hombres.

Fué así como Ometecuhtli formó el Ytzapannanatzcáyan, o «Lugar en que Crujen las Piedras que Están sobre el Agua», y ésta fué la mansión del dios de los muertos, encontrándose rodeado de flores amarillas; las mismas flores amarillas con que los indios aún ahora adornan las tumbas.

Para los hombres fueron formados: el Iljuicatl-Xoxouhco, o »Cielo Azul que se Ve de Día»; el Iljuicatl-Yayauhco, o «Cielo Oscuro que se Ve de Noche»; el Iljuicatl-Mamaloaco, o «Cielo que se Hiende»; el Iljuicatl-Hutztlán, o «Cielo del Sur», que corresponde a la Estrella de la Tarde; y por último, el Iljuicatl-Tonatiuh, o «Cielo del Sol». Después de crear los trece indicados cielos, Ometecuhtli creó la Tierra.

LOS SOLES

Ya hemos visto los cuatro soles que dieron origen a las cuatro edades de los toltecas. Chavero, para fijar la fecha de la llegada de los nahoas a nuestro Continente, se sirvió del Códice Vaticano, señalando que se remonta a 3,877 años antes de J. C. Para fijarla con tal precisión, estudió interpretando los numerales de las pinturas jeroglíficas relativas a los cuatro soles, y encontró, para la duración respectiva de éstos, las cifras siguientes:

Atonatiuh o «Sol de Agua»	808 años
Ehecatonatiuh o «Sol de Aire» ...	810 „
Tletonatiuh o «Sol de Fuego»......	964 „
Tlaltonatiuh o «Sol de la Tierra»	1,046 „
Total.........	3,628 años

Don Luis Pérez Verdía, en su «Compendio de la Historia de México», da la fecha de 3,797 años antes de J. C.

Pero perteneciendo esas pinturas del Vaticano al Teoamoxtli, según Chavero, es decir, a la religión que se dice trajeron los toltecas de los pueblos del Norte que fueron su cuna, y correspondiendo el último de esos soles a la fecha en que se compuso ese Libro Sagrado, el cual se formó en Huehuetlapállan, cuando se hizo la corrección del calendario, 249 años antes de J. C., resultan los 3,877 años preindicados por Pérez Verdía.

Respecto a la Cosmogonía de los cuatro soles, hay algunas variantes, pero una de las más interesantes es la que cita el Dr. Barberena, del ilustre franciscano Fray Andrés de Olmos, que vino a Nueva España en 1,524, al ser descubiertos algunos fragmentos de dicha tradición de Fray Andrés de Olmos, que fué escrita en el siglo XVI.

Según dicha variante, los dioses crearon sucesivamente cuatro mundos, cada uno de ellos iluminado por un sol diferente.

El primero, llamado Chalchiuhtonatiuh, «Sol de Piedra Preciosa», o Chalchiuhtlicue, «Diosa de la Lluvia», terminó con aguaceros torrenciales, que ahogaron a la mayor parte de los hombres convirtiéndose los sobrevivientes en peces.

El segundo, llamado Tletonatiuh o «Sol de Fuego», iluminó la humanidad miserable, que se alimentaba con cizaña; los hombres de ese período fueron destruidos por el fuego, y unos cuantos convertidos en pollos, mariposas y perros.



QUETZALCOATL o SERPIENTE EMPLUMADA. – También se le llama «ESTRELLA DE LA MAÑANA» y DIOS DE LOS VIENTOS

(Codex Magliabecchiano XIII. 3).

En seguida fué el Yohualtonatiuh o «Sol de Obscuridad»; en esa época los hombres se alimentaban con jugos resinosos, y fueron destruidos por grandes terremotos y devorados por animales feroces.

El cuarto Sol fué el Ehecatonatiuh o «Sol de Viento», durante el cual los hombres se alimentaban con frutas, y fueron destruidos por furiosas tempestades y convertidos algunos en monos.

Cada uno de esos soles duró 23 años, y terminado el cuarto, surgió el sol que nos alumbra.

DIOSES

Ya hemos visto cómo, tratando de encontrar explicación a los fenómenos de la naturaleza, sentaron las bases de su Cosmogonía, resultando por consecuencia también su Teogonía.

Nuestros indios, tratando de encontrar un consuelo ante las manifestaciones sobrenaturales y las desventuras de las catástrofes sufridas, crearon sus dioses e invocaron su protección; asimismo dieron nombre a los astros que a la vez era el de sus dioses, a los cuales encerraron en un hieratismo misterioso, honrándolos con liturgias solemnes, ritos y sacrificios, dándoles el carácter de seres poderosos y sobrenaturales, con intervención en todos los actos de su vida.

"Los soles cosmogónicos —dice Castillo Torre— de los méxicas, consagraron a su vez el recuerdo de los fenómenos geológicos y neptunianos: el Atonatiuh, la invasión poderosa de las aguas; el Ehecatonatiuh, la época del azote de los vientos; el Teltonatiuh, la edad de las erupciones volcánicas, y el Tlaltonatiuh, los movimientos sismológicos por los embates del fuego central".

"Cuando la Atlántida comenzó a sufrir el último asalto de las emergencias geológicas que sembraron el pánico entre sus habitantes y al fin la destruyeron, incidentes que se repetían en la violencia de los terremotos y de las inundaciones, los mayas abandonaron aquella isla y su ejemplo fué imitado por los quichés, ulmecas, xicalancas, zapotecas, mixtecas y nahoas. Desembarcaron los fugitivos en la costa firme, desposeídos de sus riquezas y del instrumental que habían creado en laboriosos siglos de civilización".

"El espectáculo de la catástrofe inspiró a los indios tanto horror, que nunca se libraron de él por completo y rebrilló siempre en el fondo trágico de sus anales. A la gran desventura de la Atlántida refiéranse los mayas al hablar de la isla U perdida en el mar como una estrella; los zapotecas, al hacer mención de Laguulouzaregaa, cercada de agua verde, rica en perfumes y piedras preciosas; y los mixtecas, que no olvidaron a la Nuuñohonducuy lejana y envuelta en su cendal de púrpura".

Después de muchas centurias de años, los indios lucharon con las aristas punzantes que la tragedia habíales dejado por herencia, y las lecciones de su vieja cultura se fueron perdiendo en el remolino del tiempo. Los toltecas, después de muchos años de largo peregrinaje, iniciaron el nuevo ciclo ascensional de su vida, el que debía culminar diez mil años después en el ápice del Mayab resplandeciente y en la maravillosa Teotihuacán. Del desenvolvimiento de ese ciclo subsisten las ruinas dispersas entre el Sur de los Estados Unidos y la América Central.

Y los vestigios portentosos que dejaron los mayas y los toltecas o nahoas, son como las piedras miliarias del itinerario atlante de aquellas tribus que emigraron aterradas por el cataclismo (o sucesión de catástrofes) a las tierras en donde los mayas fueron los primeros en llegar, y sobre cada una de esas piedras revuelan las tradiciones en copos sutiles, y las leyendas anchas y sonoras como las hojas de plátano que sombrean los jardines de las ciudades de la raza.

Los mayas, como los toltecas o nahoas, adoraban a la Causa Primera, con el nombre de Itzamná los primeros, y los toltecas como los pipiles con el nombre de Teotl (que quiere decir Dios), a quien por considerarlo incomprensible, no lo representaban de modo alguno, pero deificando sus atributos, se dice que formaron un cortejo de trece deidades principales.

Los pipiles adoraban al Sol, como representante de la Causa Primera, dándole el nombre de Ometecuhtli, literalmente «El Señor Dios».

En nuestro Museo Nacional existe un hermoso sol de piedra que recogió el Dr. Barberena cerca de la aldea de Cara Sucia, en el Departamento de Ahuachapán, es decir, donde se hablaba antiguamente la lengua jinca, precisamente donde algunos suponen que existió una colonia lenca.

Los dioses principales de los toltecas y de nuestros pipiles, eran:

Tonacatecuhtli, «El Sol», creador de sí mismo, y a la vez de los demás seres.

Tonacacihuatl, «Mujer del Sol», o sea la Tierra, que tuvo dos hijos:

Quetzalcoatl, o «Estrella de la Tarde», en su representación de serpiente emplumada, divinidad benéfica; y

Tescatlipoca, «La Luna», llamada Meztli. A Tescatlipoca, le llamaban «Espejo Humeante».

Estos cuatro dioses crearon a Cipactli, que fué «Luz», fué el «Día»; Oxomoco, la «Oscuridad», la «Noche»; y ambos dieron origen al Tiempo, y ya personificados, fueron grandes agoreros y astrólogos.

Yoallichccatl, u Opú, que era el dios Noche-Aire o Invisible. Al «Dios del Fuego» le llamaban Xiuhtecuhtli o Huehueteotl, dios antiguo, que se confundía con el Sol creador; pero Xiutlecuhtli era el dios del fuego, ya considerado como elemento o como lumbre del hogar; y a Huehueteotl le llamaban el «Señor de la Piedra Azul» (turquesa).

Tlaloc era el «Dios de las Lluvias», representando también el elemento agua y de las tempestades, y moraba en la región de Itzapán-Nanáxcayan, «Lugar Donde Truenan las Piedras Sobre el Agua». La mujer de Tlaloc era Chalchiuhtlicue, la «Diosa de los Lagos y de los Mares, de los Ríos y de los Torrentes». Tlalocan era la «Región a Donde Iban los Muertos».

Mictlantecuhtli, era el «Dios de los Muertos», y su mujer se llamaba Mictlancihuatl.

A Tonacacihuatl, «Mujer del Sol» o sea la Tierra, le llamaban la diosa Cihuacoatl, «Mujer Culebra», progenitora por acción del fuego del primer par de donde procede la humanidad.

El fuego, creador general por su influencia sobre la tierra, hizo que ésta produjera a los hombres. Y así quedaron creados los cielos y los dioses, y en la tierra el hombre, rey de la creación.

Cihuacoatl, era la deidad femenina más importante de la Mitología náhuatl. También se llamaba Tonantzin, «Nuestra Madre».

La diosa Chicomecoatl «Siete Culebras», llamada también Chalchiuhcihuatl «Mujer Preciosa o Mujer Hermosa» y Xilonen (que se deriva de Xilotl, jilote).

Cinteotl, se llamaba a la «Diosa del Maíz».

Los pipiles de nuestro territorio adoraban a todos estos dioses de los toltecas, pero tenían otros de diversos nombres a quienes también rendían adoración.

El dios Camaxtli, de nuestros pipiles, deidad principal, lo asimilan algunos con el terrible Huitzilopochtli de los aztecas, el más sanguinario de sus dioses. También en otras tradiciones indígenas, tal como las ha recogido y refiere don Juan J. Laínez, en nuestro territorio, es llamado Camascatl.

Nuestros aborígenes de Cuzcatlán tenían dos deidades principales: Quetzalcoalt, que lo representaban en figura de hombre; e Ytzcueye, en figura de mujer.

También era deidad principal Huitzilopochtli, «Dios de la Guerra», el más cruel de todos los dioses, al que sacrificaban más víctimas para calmar su cólera, y los toltecas le habían dedicado el Templo Mayor, siendo la fiesta de ese Templo una de las más solemnes y tumultuosas.

Macuilxochitl, era la «Deidad de la Música, de la Danza, de las Fiestas y de las Flores».

Chico-Mexóchitl, era también «Deidad Floral» y también así se llamaba a la danza del mes de las flores. Chico-Mexóchitl aparece con el signo: «El Día Siete Flores».

Xochiquetzal, era la «Diosa de las Flores», y también la «Diosa del Maíz».

La diosa llamada la «Madre de los Dioses», era Centeotl o Civeles (según Clavijero) y quería decir: «Corazón de la Tierra y Nuestra Abuela».

En Sesori tenían un ídolo (según García del Palacio) de piedra, llamado Icelaca, redondo, con dos caras, con muchos ojos, para ver el pasado y el porvenir. Tenía untadas ambas caras con sangre y le sacrificaban venados, conejos, chile, etc.

Nuestros pipiles tenían como deidad principal y superior al dios Cerro-Valle; a este dios protector de las milpas y de las sementeras, que es dueño del cerro y del valle



XOCHIQUETZAL era la diosa y a la fiesta le decían «XUCHILHUITL» que era la fiesta de las flores. El ramo florecido de «SIETE FLORES» recuerda el nombre de «CHICO-MEXOCHITL» y señalando en un signo el «DIA SIETE FLORES» que era el de la fiesta.

(Codex Magliabechiano XIII. 3).



se le conoce con el nombre de Cerro-Valle en todos los idiomas de los diferentes grupos de razas. Los izalcos le llaman «Tépetl-Téchan»; y los lencas, chilangas y otros lugares de la región del Oriente de nuestra República, en donde se habla la lengua lenca, lo designan en su idioma: «Era-Kotan». Los toltecas o nahoas de la región de la Costa del Bálsamo lo llaman: «Tepictli», y los nahuizalcos, juayúas, apanecas, zalcoatitanes y otros de esa región de los izalcos, también lo llaman: «Tepeguí», (imagen de los montes). Los kekchí lo llaman: «Tzul-Tacá»; en pocomchí lo designan: «Yuk-Kixkab»; en quichechí: «Huyub-Tacaj».

Las imágenes del dios Cerro-Valle no faltaban en ningún rancho indígena, y aún ahora en muchos de ellos se encuentra todavía.

Los diosecillos lares o dioses chicos llamados «Tepitotón», tenían también sus atributos, tales como el del hogar, el de las sementeras y el de los muertos.

Como comprobante de la adoración de estos dioses tenemos numerosísimos restos arqueológicos, demostrándonos hasta la saciedad, que nuestros pipiles antepasados adoraron los mismos dioses de los toltecas o nahoas, practicando asimismo sus ritos y creencias religiosas.

En los rituales y ceremonias de la región lenca, se encuentran vestigios de que antiguamente adoraron como un dios a la serpiente, quizá reminiscencias de los ritos y teogonía de los mayas y toltecas, pues éstos divinizaron a la serpiente con plumas, como representación de Kukulcán o Quetzalcoatl.

EL CULTO A LA SERPIENTE

Al contemplar el esplendor de la arquitectura de las civilizaciones maya y tolteca, no podemos reprimir un sentimiento de misteriosa influencia, de perplejidad interrogativa, al ver la colosal figura de la serpiente enlazada al bosque de sus tradiciones; la serpiente despliega sus labrados anillos en templos y palacios; se la encuentra en los códices, en la cerámica, en la leyenda y en los ritos. El enigma de las piedras milenarias que muestran su imagen, sigue en el misterio. Algo se sabe de su significado, pero del origen de este culto, nada se ha puesto en claro todavía.

¿De dónde trajeron los mayas y los toltecas el culto a la serpiente? ¿Qué significó para éllos la adoración a este animal?

Apenas se adivinan los contornos indecisos y borrosos de la primitiva cultura, pero ésto no llega a redimir esa bruma del horizonte vaporoso y lejano...

Uno que otro resplandor se vislumbra en la noche del pasado, y enciende la luz de sus bengalas en honor de los temas añejos y símbolos rituales. Al amparo de esos tenues resplandores algunos historiógrafos han podido contemplar la silueta del Imperio del Sol, cuna de la humanidad remota, acariciada por las azules aguas del Pacífico; fuente originaria de la civilización que se perdió en la época de los grandes cataclismos que los libros sagrados rememoran y cuyas huellas perduran en las cicatrices del planeta. De esa civilización quedaron algunos hombres y unas cuantas enseñanzas que sirvieron de punto de partida a las nuevas gentes. El cambio de las condiciones de vida, la dolorosa y larga gestación de la nueva cultura, elaborada en el curso de los milenios, cubrieron de ceniza la memoria de las generaciones, y la gloria de la patria común, de la Tierra-Madre, fué esfumándose en el crepúsculo de la leyenda.

Castillo Torre en una brillante exposición, dice: "que él cree que el culto a la serpiente nació en el Imperio del Sol, y se propagó por las vías de la colonización y la conquista, a los pueblos prehistóricos, sin que los terremotos y diluvios lo arrastraran al limbo en que se perdieron tantas cosas, porque la serpiente simbolizaba el milagro de la Creación, el poder divino del que emanó la vida. Pero la idea que permaneció firme en los grupos humanos refugiados en las montañas, cuando el suelo temblaba y las cataratas de los diluvios prendían el terror en los corazones, debió ser la de la insignificancia del hombre ante las fuerzas de la Naturaleza. El Creador era para ellos el auxilio contra el dolor y la muerte, el Ser omnipotente y jus-

ticiero; y al invocarle en sus plegarias, rimadas por el espanto de las catástrofes, tenían que recordar a la serpiente que lo representaba en la liturgia. Así, el culto a la serpiente sobrevino a la primera civilización del mundo, y se grabó tan hondamente en la conciencia antigua, que se mantuvo incólume a través de los milenios, vencedora del tiempo y del espacio, lo mismo en el Mayab que en Teotihuacán, en el Egipto que en la India y en el Asia Menor, decorando las piedras enigmáticas que guardan en sus átomos inertes la canción renovada de los siglos".

La civilización naga-maya de la India extendió su influencia en la Mesopotamia, donde dicen que los mayas brillaron por su ciencia en Babilonia. De la autoridad y valimento de los mayas en Asia, nos ofrecen elocuente prueba los edificios de Angkor. El viajero que recorre las ruinas de Angkor, puede comprobar la semejanza que existe entre ellas y las de Yucatán, semejanza —dice Castillo Torre— que denuncia el origen común y hace pensar en vínculos que se rompieron al paso de las centurias. En las ruinas del reino de Camboja, la serpiente pone también su nota decorativa en balaustradas y cornisas, y se multiplica esculpida en las losas milenarias. La única diferencia que se observa, es que el crótalo americano, copiado por los artistas mayas y toltecas, fué substituido por la cobra-capelo, el terrible ofidio de los húmedos bosques ardientes del Asia.

Pero las piedras rotas de Mayapán, Teotihuacán y de Angkor permanecen mudas, y todos seguimos ignorando —y no se sabrá nunca— el secreto sacerdotal que vibra bajo la luz solar y que las convirtió en aras religiosas; pero las esculturas que representan las serpientes siguen a la vista de los hombres, silenciosas y conmovedoras, apuntando con las agujas del misterio las obscuras sombras del remoto pasado.

Es muy probable que ya subsistía el culto totémico, es decir, el culto a la imagen del animal sagrado, cuando las serpientes se esculpieron en los templos y palacios mayas y toltecas, pero también pudo ser que los escultores y arquitectos de Chichén y de las otras ciudades mayas no hubieran tenido, al labrar las serpientes, más aspiración que la sentimental de recordar la era heroica de su raza, la devoción pública a la representación primitiva y simbólica del totem; la creación del mundo.

En cuanto a la creación del hombre hay en el Palacio de los Tigres de Chichén-Itzá un estupendo friso cuya reproducción gráfica he visto en un libro maya. La figura central representa a Hunab-Kú, el dios supremo. De sus órbitas fluyen dos fuentes de lágrimas que caen hasta el extremo de la barba y extendiéndose a derecha e izquierda del numen corren en caprichosas volutas y ondulaciones de serpiente, surgiendo progresivamente de su corriente el loto y las flores, la vida vegetal, los peces, los animales de la tierra y el hombre, primero caído y luego en pie, con toda la fuerza de su advenimiento y la que le da la conciencia de su sér y de su destino. Es sabido que en todas las Mitologías se considera a todo acto de creación como acto de dolor y de sacrificio. Conmueve y emociona el contemplar el friso maya que comentamos. Llora el Creador para poder crear la variedad de los seres que habitarán el mundo; llora con dolor cósmico digno de las Teogonías antiguas, porque toda creación es sufrimiento. ¡Admirable dolor e inefable llanto! Allí encerraron los mayas su más honda y ascendrada filosofía.

También allí, en sus grandiosas ruinas, el Juego de Pelota y el Culto de la Serpiente nos relata sus creencias cosmogónicas. El primero era figura y representación de los movimientos del sol. Los indios se imaginaban, con su poderosa fantasía, que el sol era como una pelota de luz lanzada perennemente en el firmamento y que no podía detenerse o hacer falla alguna sino en los extremos de su carrera que corresponden a los solsticios. También con el Juego de Pelota representaban los otros movimientos siderales.

Con la serpiente simbolizaban el año solar en su relación con la tierra; es decir, creando el tiempo, verificando su Cronología, como acertó a leer Chavero en el ritual o Códice Vaticano.

A ello se referían las suntuosas fiestas ceremoniales de los solsticios que se celebraban en la época de mayor esplendor de su civilización, cuando el genio de la raza, el portentoso aliento creador de sus dioses, animaba sus creencia y tradiciones.

En los indios de América supervive un resto de superstición en el temor de que las serpientes tienen enlace con los poderes incorpóreos y espirituales. Por eso, entre los indios pipiles de este territorio de Cuzcatlán existe la creencia, como en los indios queckchí, de que las serpientes son humildes siervas



1er mes.—KALENDA.—ATLACAHUALCO o QUAVITLELOA (Terminación de las Lluvias). A esta fiesta llamaban los indios «XILOMANISTLI». La fiesta era a honra de los «Dioses de la Lluvia» El dios tiene la insignia de TLALOC en la mano.

(Codex Magliabecchiano XIII. 3).

del dios Cerro = Valle, Tépetl = Téchan, quien las emplea para castigar a los pecadores. Las pequeñas faltas o errores son penados con pequeñas picaduras de serpientes inofensivas, no así las faltas graves que son castigadas con terribles mordeduras de animales ponzoñosos, particularmente de la víbora cascabel que casi siempre es mortal su mordedura. Si un indio muere a consecuencia de haber sido mordido por una serpiente, significa que se hizo merecedor del castigo de Tépetl=Téchan, el dios Cerro = Valle, y entonces su viuda e hijos quedan deshonrados y los demás indios de la comunidad huyen de su contacto. Al dios Cerro=Valle o Tépetl=Téchan, se lo figuran morando en grandes cuevas de las altas montañas. Allí se mantiene meciéndose en un *icpalli* (tapexco, sentadero), trenzado de serpientes cascabel y mazacuatas. Y por eso es que los indios respetan las cuevas como lugares sagrados, pues dicen que son moradas del dios Cerro=Valle o Tépetl=Téchan, encontrándose en muchas de ellas cenizas de copal, flores y antiguos ídolos. El principal dios de los toltecas, el taumaturgo y luminoso Quetzalcoatl, significa «Serpiente Emplumada»; en los mayas, el poderoso Kukulcán, quiere decir «Serpiente con Plumas», y el más alto dios de su Mitología es Kin = Cha = Can, que era el «Sol=Serpiente».

Sigue nuestra mente el camino largo y misterioso de esa interrogación que ilumina esas piedras enigmáticas guardadoras del secreto recóndito de aquellas civilizaciones, haciendo resaltar la forma inmóvil del totem milenario, que aún despliega los anillos de su sortilegio, a la sombra de las ceibas rumorosas que distienden sus brazos para cobijar y embalsamar los vestigios de estas razas de América. El embrujo de aquella fuerza encantada del pasado llega hasta nosotros. Sentimos el conjuro del totem, y nos sumimos en las regiones del ensueño, para contemplar la maravilla y fastuosidad de los rituales en el Templo del Sol, de Quetzalcoatl y Kukulcán, en donde los príncipes y sacerdotes solemnizaban el culto a la «Serpiente de Plumas», y las sacerdotisas y vestales sagradas resplandecían en las gradas del Teocalli, mientras el ambiente se aromaba de esencias y copal, en tanto que la danza ritual del santuario enhebraba sus hilos rítmicos en la armonía cósmica.

LOS QUETZALES

También, — según Castillo Torre — del Imperio del Sol vinieron los quetzales a poblar la América del Norte y la del Centro, estableciendo su metrópoli en las regiones altas de la actual República de Guatemala y de la República de El Salvador, antiguamente Señorío de Cuzcatlán. Aquí en El Salvador actualmente se encuentran bellos ejemplares de quetzales, en la región llamada Sesesmiles, lugar muy alto, colindando con las fronteras de Guatemala y Honduras. Antiguamente nuestro volcán, el Quetzaltepec, era región en donde abundaban los quetzales, debiéndose a ésto el nombre de dicho volcán, que significa: «Cerro de los Quetzales».

Los quetzales se llamaron así, porque adoraban a la serpiente Quetzalcoatl, símbolo del Creador y de la Creación. Los arqueólogos fijan a la época en que vinieron los quetzales, una antigüedad de cincuenta mil años. Entonces florecía en el Continente del Pacífico, en la isla de Mu, la espléndida civilización del Imperio del Sol, y su reflejo más radiante estaba en el Mayab, Teotihuacán, y dicen también que en la isla de la Atlántida. De estas regiones partieron los quetzales en otras emigraciones con rumbo al Este y recorrieron el Mediterráneo hasta Grecia y el Asia Menor.

El quetzal llegó a hacerse sagrado como el totem de la Serpiente. Se le encuentra simbolizando a Quetzalcoatl en altares y templos, asimismo su figura o sus plumas ricas, aparecen adornando la cabeza de dioses, sacerdotes y guerreros. Un ejemplo bellísimo lo tenemos en el Altar de Palenque, en donde admiramos la famosa Cruz del Palenque, cuyos tableros y relieves notabilísimos han descrito arqueólogos y sabios. En medio de dos númenes adorantes se alza la Cruz emblemática con el signo de «Acatl» y el quetzal magnífico que la corona, que es símbolo de la «Estrella de la Mañana» o Quetzalcoatl, teniendo a sus pies una calavera que significa la «Estrella de la Tarde». Aquí triunfa el sabeísmo de la religión de la raza, adoradora

de los astros brillantes y eternos... Es realmente un altar de la liturgia indígena.

En todos los relieves y estelas que figuran en las ruinas del Palenque (la misteriosa Nachán de las leyendas), vemos la figura y plumas sagradas del quetzal divinizando el culto al dios Quetzalcoatl, y también al pájaro simbólico que estuvo ligado estrechamente en todas las manifestaciones de la Teogonía de los mayas y toltecas.

LITURGIA INDIGENA

QUETZALCOATL

EN la liturgia indígena resplandecieron con esplendor solemne las fiestas y rituales a sus principales dioses, pero ninguna de ellas alcanzó, entre los toltecas especialmente, la magnificencia y suntuosidad (según las crónicas) como las dedicadas al gran reformador Quetzalcoatl, después que se le consagró dios del viento, adorándole en la estrella Venus en sus dos apariciones, matutina y vespertina.

El nombre favorito que los toltecas daban al último de sus reyes y emperador era Topiltzin «Nuestro Príncipe», pero también le denominaban Naxcitl o Nani-Icxtl que significa: «Pie de los Cuatro Rumbos» (significando al Nahui-Ollin con los cuatro vientos y los cuatro puntos cardinales); y se refiere también a las grandes conquistas y al comercio. También le llamaban Ce-Acatl, que es una designación del calendario que se refiere al planeta Venus.

Quetzalcoatl o «Serpiente Emplumada», fué el gran civilizador. Cuando joven vivió en Yucatán y lo llamaban Kukulcán; aprendió la ciencia, la religión y la filosofía de los mayas. Simplificó el calendario maya en 1,168 de la Era cristiana, y estableció la Era tolteca. En 1,191 sofocó una rebelión contra la Liga de Mayapán, encabezada por Chichén-Itzá e Izamal.

Quetzalcoatl hizo de Chichén-Itzá su capital, y dicha ciudad llegó a ser la gran posición de los toltecas, después de la muerte del Rey. En 1,195, Quetzalcoatl estableció el "Gran Festival del Fuego Sagrado" que se celebra cada cincuenta y dos años. Fundó también el festival de cada año del «Fuego Nuevo» de la raza.

En 1,208 fundó el culto del planeta Venus, y poco más o menos por ese tiempo falleció, y se hizo dios de aquel planeta.

En el altar consagrado a Quetzalcoatl, en el templo de su nombre se quemaban ofrendas de resinas olorosas, y se ponían guirnaldas que tejían las princesas indias. El humo y las esencias se elevaban a lo alto con el fervor de las plegarias, y venían en cambio igualmente de lo alto, la sabiduría y la misericordia.

En la posteridad se reconoce a Quetzalcoatl como al «Dios de los Vientos», y en la gran fiesta del sagrado Fuego Nuevo, establecida y fundada por él, además de honrarse al «Dios del Fuego» Xiuhtecutli, que es como decir: "el semblante del sol que mira con fuego"; también se reverenciaba simultáneamente a los cuatro dioses principales: Quetzalcoatl «del Viento», Xiuhtecutli «del Fuego, Tlaloc «del Agua», y Tonacacihuatl «de la Tierra», llamada también Cihuacoatl «Mujer Culebra».

Igualmente se honraba a los cuatro diosss en las fiestas de Tlaloc y de Tonacacihuatl.

Teotihuacán, en México, era la gran capital de los toltecas, y la Ciudadela era el primitivo recinto ceremonial llamado Tecpán. En este recinto ceremonial, Quetzalcoatl edificó un grandioso templo con serpientes de plumas esculpidas en piedra en las terrazas y escalinatas.

Dice el Maestro Gavidia: "La expresión «el Oriente» juega un gran papel en estas tradiciones: salen las emigraciones hacia el Oriente y llegan del Oriente. Basta, sin embargo, para explicárselas, estudiar un mapa. De la región de Tlapallán a Golfo Dulce y las costas de Belice y Yucatán, se marcha y se navega hacia el Oriente; de las costas de Yucatán al lago de Términos y los ríos históricos de Usumacinta y Tabasco, se navega desde el Oriente".

"Pero no todas las tradiciones hablan de inmigrantes de Oriente, al tratarse de la llegada de los nahuales o náhoatas a la región



2o. mes. — KALENDA — TLACAXIPEHUALIZTLI (Desollamiento de Hombres). Fiesta de «XIPE HUALIZTLI» que quiere decir desollados.

(Codex Magliabecchiano XIII, 3).

del Usumacinta; el historiador indígena Muñoz Camargo («Historia de la República Tlascala»), afirma que las tribus que arribaron a Pánuco llegaron por el mar del Sur, o sea el Pacífico, pasando por un istmo al Atlántico y de allí a Pánuco. Tratándose de gente que habla el náhuate, que llega del Pacífico y cruza un istmo, para llegar cerca de Veracruz, no puede ofrecerse otro país más que Tlapallan, entendiéndose por éste la región de Mita, Cuzcatlán, Quiriguá y Copán".

En Cuzcatlán, ya hemos dicho que en Mita o Mictlán, Quetzalcoatl fundó un templo y estableció en toda nuestra región la raza y culto de los toltecas.

Ese templo de la ciudad nahoa de Mictlán, fundada cerca del Lago de Güija, en donde había un santuario famoso de Quetzalcoatl o «Estrella de la Mañana», era redondo (el templo), tenía un gran Pontífice que llevaba el título de Teoti, su consejo de sacerdotes o sátrapas y sus leyendas y ritos muy conocidos de los cronistas.

En su carácter múltiple, como emperador, como sacerdote, como sabio y como artista, Quetzalcoatl es una de las grandes figuras de la historia de la humanidad. Dió impulso a las artes y al comercio. Parece probable que muchas de las esculturas y ruinas que se encuentran en Guatemala y El Salvador, pertenecen al tiempo de Quetzalcoatl, y se explican considerando la riqueza que se había formado gracias al comercio del cacao. En ese tiempo de Quetzalcoatl, abundaban las esmeraldas, el oro, las turquesas y la pluma rica de bellísimos quetzales.

Ningún Emperador llegó al esplendor y soberanía de Quetzalcoatl, pues el Imperio de Moctezuma, en su mayor apogeo, apenas fué una tercera parte del de Ce-Acatl o «Estrella de la Mañana». (Véase Códice de Quetzalcoatl).

RITUALES. (Ce-Acatl).

En el signo llamado Ce-Acatl, hacían gran fiesta en la Primera Casa a Quetzalcoatl, «Dios de los Vientos», llamado así porque decían que barría el camino a los dioses del agua, y que por eso antes de las aguas hay grandes vientos y polvos. Todos los sacerdotes, señores y principales se reunían en el templo en donde estaba la imagen de Quetzalcoatl, y ofrecían delante de ella perfumes, incienso y grandes ceremonias acompañadas de estruendosa música y muy bellas danzas.

Los atavíos con que aderezaban la imagen de Quetzalcoatl, eran: una mitra en la cabeza adornada de turquesas con un gran penacho de plumas, que llaman «quetzalli»; la mitra era manchada como cuero de tigre; tenía una túnica labrada como sobrepelliz; llevaba grandes orejeras de turquesas, de labor mosaica; le colgaba sobre el pecho magnífico collar de oro con gran pendantif de jade labrado; llevando a cuestas por divisas un plumaje a manera de llamas de fuego; tenía en la mano izquierda una rodela con una pintura de cinco ángulos, que llaman «El Joel del Viento». En la mano derecha tenía un «cetro» muy artísticamente labrado de ricas pedrerías, teniendo la forma por donde se tenía como empuñadura de espada. Con estos mismos atavíos se revestía el sacerdote que oficiaba en los ritos a Quetzalcoatl, y a este sacerdote se le llamaba Quequetzalcoa.

En otras ceremonias la estatua de Quetzalcoatl permanecía echada o acostada, bien cubierta de mantas, descubriendo sólo en el momento preciso la cara que aparecía cubierta con riquísima máscara de turquesas y chalchivites.

Las aves de pluma rica y colores diversos que se llamaban quetzaltototl, los caquan y tlauhquechol amenizaban con su cantar dulce y suave los rituales de su dios Quetzalcoatl, a quien también ellos adoraban.

"Quetzalcoatl en vida hacía mucha penitencia en la Primera Casa llamada Calmecac, punzando sus piernas y sacando sangre con que manchaba y ensangrentaba las puntas de maguey, y se lavaba a la media noche en una fuente que se llamaba Xicapoya, y esta costumbre y orden tomaron los sacerdotes y ministros de los ídolos mexicanos, como Quetzalcoatl lo usaba y hacía en el pueblo de Tulla". (Sahagún).

(Gomara I, 257), dice hablando del templo de Quetzalcoatl: "Y entre ellos (los templos) había uno redondo dedicado al dios del aire, dicho Quezalcouatlh, porque así como el aire anda alrededor del cielo, así le hacían el templo redondo; la entrada del cual era

por una puerta hecha como boca de serpiente y pintada endiabladamente. Tenía los colmillos y dientes de bulto relevados, que asombraba a los que allá entraban, en especial a los cristianos, que se les representaba el infierno en verla delante".

En la gran festividad de Quetzalcoatl, los sacerdotes desde la víspera entonaban areytos, después de tres días de ayunos, y las vestales renovaban el fuego sagrado y los guerreros preparaban sus armas e insignias antes de presentarse al templo. El día de la fiesta de Quetzalcoatl, también iban al templo los comerciantes, y en el patio se ejecutaban farsas, bailes y regocijos.

Aquí en el templo de Mictlán, como en el templo de Teotihuacán, salían vestidos con trajes de animales, para así disfrazados bailar los pascoles: del «Venado», de la «Danta o Tapir», del «Cujtan-Cuyámet» (Tunco de Monte), del «Armadillo», del «Pavo Montés», etc., y algunos aparecían como cojos, gigantes o cadejos, y la fiesta terminaba con el gran baile del Areyto o Mitote.

Y allí también, en el templo sagrado, cada año se celebraba la Fiesta del Fuego Nuevo» en el día señalado para llevar a cabo la imponente ceremonia, y el Gran Sacerdote pedía al Gran Invisible bajara en la Luz radiante de su espíritu para que encendiera el fuego en el altar y en el corazón de la raza. Volaba entonces sobre Cuzcatlán un pájaro radiante, de todos los colores, el Xiutolotl «Pájaro de Fuego» y el campo se ponía florecido, balanceaban sus penachos esmeraldas los quetzales sagrados, y en el lecho de las indias fieles se purificaba el amor.

EL TEMPLO MAYOR DE HUITZILOPOCHTLI

En la antigua ciudad de México, cuyo centro estaba ocupado por los principales templos aztecas, había uno que descollaba entre todos llamado «Templo Mayor», y éste era en aquel recinto sagrado dedicado a Huitzilopochtli.

El templo de Huitzilopochtli, que era el centro del recinto adoratorio, era el más suntuoso y cuyos rituales esplendorosos alcanzaban mayor solemnidad. Los aztecas y algunos cronistas dicen de él que era uno de los más ricos y principales de la tierra por su altura y hermosura, "siendo además como una fortaleza cuyo sitio era en las casas de Antonio de Avila que agora están hechas muladar". (P. Durán. T. II, Pág. 80).

En nuestro Cuzcatlán, también tuvieron el culto a Huitzilopochtli, pero el nombre con que le adoraban era Camaxtli (Barberena), dios principal de nuestros pipiles, asimilándolo algunos con el terrible Huitzilopochtli, de la ciudad carnicera de los aztecas, y el más sanguinario de los dioses. En nuestras leyendas indígenas, es llamado Camascatl. No tenemos noticia de si aquí existió, para dicho dios, un templo mayor como en México para Huitzilopochtli.

En aras de este dios y en dicho templo mayor, se sacrificaban más esclavos que en todo el martirologio romano. En el reinado de Moctezuma Ilhuicamina, éste reconstruyó de manera ostentosa el templo, y los mismos prisioneros de Cuextlan y Tuzpan, que eran muy numerosos, y que trabajaron en la construcción, fueron inmolados al dios con grandes fiestas y rituales que hicieron época y su fama perdura todavía.

RITUALES A XOCHIQUETZAL

Para no hacer más larga esta relación de los rituales a todos los dioses, nos referiremos únicamente a aquellos de nuestro territorio de Cuzcatlán, cuyos vestigios y tradiciones aún quedan de las antiguas costumbres de nuestros antepasados y primitivos aborígenes.

Las fiestas a Xochiquetzal eran suntuosas y pintorescas. A esta diosa se hacía y dedicaba la fiesta de las flores, y cuando era la época del florecer de las milpas, ofrecían en su templo que estaba a orillas del Lago de Ilopango (según B. de Bourbourg), sacrificios de bellas jóvenes coronadas con guirnaldas de flores. Dedicaban también a Xochiquetzal la «Danza del Mes de las Flores», llamada: Xochi-Ilhuitl.

Códice: "Era Xochi-Ilhuitl una fiesta a fines de Octubre, cuando acababan las flores; era una despedida con bailes en todos los grupos indígenas. Calpulli, de la ciudad y



3er. mes. — KALENDA —TOZOZTONTLI (Pequeña Velada). A la fiesta le llamaban «TOCOZTLI» y la diosa era «COATLYCUE» o «CHALCHUITE».

(Codex Magliabecchiano XIII, 3).

de las casas, ostentaban adornadas con flores, mozos y mozas adornábanse también con flores".

En la lámina del Códice, aparece la diosa Xochiquetzal sentada y llevando por cetro de deidad un bastón adornado con plumas de quetzal, y en la punta una flor. En la cabeza un casco de quetzal y en su huipil el signo Chico-Mexochitl; lleva un paño o manta con ofrenda de cuatro flores, a las cuatro deidades: Quetzalcoatl «el Viento», Xiuhtecutli «el Fuego», Tlaloc «el Agua» y Tonacacihuatl «la Tierra». Está la diosa ante un ramo florecido de siete flores, que recuerdan el nombre Chico-Mexochitl; abajo hay pétalos de flores que indica que caen o acaban las flores y señalando en un signo el «Día Siete Flores»: Chico-Mexochitl, que era el de la fiesta. A la vez Chico-Mexochitl era también deidad floral, así el ramillete recuerda a esta deidad. (Véase Códice).

Grupos de danzarines rendían culto a la Diosa de las Flores: Xochiquetzal; las tribus designaban a su mejor danzarina (hija de principales y nobles) para la ofrenda bailada en homenaje a la «Diosa de las Flores». La ataviaban con las insignias de la deidad Xochiquetzal, y a esta danza le llamaba: «La Danza de Xochiquetzal».

Ante la deidad, llegan los sacerdotes a rendirle adoración; llegan también los nobles guerreros a renovar sus votos de valor para la guerra. Allí llegan a posternarse los Emperadores y Caciques para reiterar el juramento de protección para sus pueblos; se acercaban las vírgenes y castas doncellas para pedir la gracia de ser siempre elegidas para las fiestas grandes, llegaban también los mozos con sus prometidas y ataban sus promesas de apego ante el altar de la «Diosa de las Flores», y en los lechos de los desposados se encendía el fuego simbólico del amor, sobre alfombras hechas de flores de diversos colores. Todos los pisos de los templos y de las viviendas indígenas estaban cubiertos de pelos de pino que perfumaban el ambiente.

En esta fiesta tuvo su origen la costumbre de hacer alfombras de flores en el suelo, que se hacen ahora para el Día de la Cruz en muchos lugares y en las calles de Izalco, Sonsonate y otros pueblos para el Viernes Santo en las dos procesiones: la del medio día llamado «Los Pasos» y la del «Santo Entierro».

"A Xochiquetzal la llamaban también Matlalcuaya, o la «Señora del Vestido Azul», era la mujer de Tlaloc y como tal participaba de sus honores (1). Cada año en la época en que las milpas o plantillas de maíz apuntaba el esplendor de las cosechas, se hacía a la diosa el sacrificio de cuatro jóvenes doncellas elegidas entre las familias de noble abolengo de Cuzcatlán: se las adornaba con traje de fiesta, se las coronaba con guirnaldas de flores y se las conducía en ricas andas a la orilla de las aguas sagradas del Lago de Xilopango, donde se hacía el sacrificio. Los sacerdotes, vestidos de largas túnicas flotantes, con la cabeza ceñida por una mitra adornada de plumas, marchaban delante de las andas, llevando en las manos los braserillos en que se quemaba el incienso de copal. La villa de Xilopango, célebre por su templo, estaba inmediata al lago del mismo nombre, cuya etimología hace alusión a las mazorcas de maíz tierno (xilot, grano de maíz tierno); dicho templo estaba dedicado a la diosa Xochiquetzal, a quien se ofrecían las jóvenes víctimas como ofrenda, precipitándoles al abismo desde la cima de la roca. En el momento de hacer tan inhumano sacrificio, los sacerdotes se dirigían a cada una de las cuatro vírgenes: para disipar de su imaginación el horror a la muerte, les hacían un risueño cuadro de las delicias de que ellas iban a gozar en la sociedad de los dioses; y les recomendaban que no se olvidasen de la tierra de donde habían salido, suplicando a la divinidad a donde se les enviaba, que fuese propicia para las próximas cosechas. Se refiere que, en los últimos tiempos, cuando ya se difundió por todas partes la noticia de la conquista de México por los españoles, una de esas jóvenes, temiendo la suerte que se le preparaba a la vista de sus compañeras que acababan de desaparecer sobre las aguas, protestó contra su destino, y amenazó a los sacerdotes con que en vez de aplacar a los dioses, excitarían su cólera contra la nación si se le hacía perecer. Sus palabras tuvieron (según se dice) el efecto que ella esperaba y el pueblo espantado evitó que se le precipitase al agua. Más de tres siglos han transcurrido desde aquella época y, sin embargo, los indios no han olvidado sus antiguas tradiciones. Con una obstinación que nada pue-

(1) En la Teogonía tolteca está que la mujer de Tlaloc es Chalchiuhtlicue, «Diosa de los Lagos y de los Mares»; Xochiquetzal era la «Diosa de las Flores».

de doblegar cuando se trata de sus costumbres, ellos celebran todavía, en muchos lugares, ritos ocultos, recuerdo de su pasada idolatría. En Xilopango ya no sacrifican las cuatro jóvenes a la «Diosa de las Aguas», pero se dice generalmente que cada año, en la misma época citada, se le ofrece un niño sin bautizar. Yo ignoro si lo arrojan al agua, pero se asegura que lo colocan a la entrada de una gruta sobre el lago, y que la Diosa, saliendo de las ondas en figura de una hermosa mujer, con cuerpo de serpiente, lo levanta y lleva al fondo del abismo. Con la curiosidad de observar este hecho, bajé a la orilla del lago, tomé una canoa que estaba sujeta al tronco de un árbol, y dos indios me condujeron. Yo les hablé de las tradiciones del país, haciéndoles beber un vaso de aguardiente refinado. Ellos sonrieron, mirándome y sacudiendo la cabeza, porque es raro que respondan inmediata y francamente a esta especie de preguntas. Firme en mi objeto, les pregunté si era verdad que se había ofrecido el año anterior una víctima a la «Mujer Serpiente». ¿"Por qué nó?—me contestaron—puesto que era el único modo de obtener cosechas, y ¡la última ha sido tan buena! El año precedente hubo hambre y la causa ha sido el haber despreciado a la Señora de la Laguna". Quise entonces que me condujeran a la gruta, pero ellos se rehusaron con varios pretextos. Un pescador ladino (civilizado a la española) en cuya casa comí algunos pescados, al regreso de mi excursión, me aseguró haber descubierto un día, una gruta, por casualidad, conduciendo su barca entre las rocas; pero que no se había atrevido a entrar en ella, por temor de los indios, y que había visto, a la entrada, algunas piedras sobrepuestas, y sobre una de ella, pedazos de papel quemado y de copal." (Abate Brasseur de Bourbourg).

KALENDAS — Atlacahualco o Quavitleloa — 1er. MES

(Terminación de las Lluvias)

Este mes comenzaba el 22 de Febrero.

"El primer mes del año se llamaba entre los toltecas o nahoas Atlacahualco o Quavitleloa. Este mes comenzaba, según otros, en el segundo día del mes de Febrero, cuando nosotros celebramos la Purificación de Nuestra Señora. En el primer día de este mes, celebraban una fiesta a honra (según algunos) de los «Dioses de la Lluvia», y (según otro) de su hermana la «Diosa del Agua» Chalchiutlicue, y (según otro) a honra del «Gran Sacerdote de los Vientos» Quetzalcoatl, y podemos decir que a honra de todos éstos. Este mes, como todos los demás que son 18, tienen cada una 20 días. En este mes mataban muchos niños, sacrificándolos en muchos lugares en las cumbres de los montes, sacándoles los corazones a honra de los «Dioses del Agua», para que les diesen abundante lluvia. A los niños que mataban, componíanlos con muchos atavíos para llevarlos al sacrificio, y llevábanlos en una litera sobre los hombros; estas literas iban adornadas con plumajes y con flores: iban tañendo, cantando y bailando delante de ellos. Cuando llevaban los niños a matar, si lloraban y echaban muchas lágrimas, alegrábanse los que los llevaban, porque tomaban pronóstico de que habían de tener muchas aguas en aquel año." (Sahagún). (Véase Códice № 1).

KALENDAS — Tlacaxipehualiztli — 2o. MES

(Desollamiento de Hombres)

Este mes comenzaba el 13 de Marzo.

"Al segundo mes llamaban Tlacaxipehualiztli. En el primer día de este mes, hacían una fiesta a honra del dios llamado Totec y por otro nombre se llamaba Xippe, donde mataban y desollaban a muchos esclavos y cautivos. A los cautivos que mataban, arrancábanle los cabellos de la coronilla y los guardaban los mismos amos como reliquias; ésto hacían en el calpul delante del fuego. Cuando llevaban los señores a los cautivos al templo donde los debían de matar,



4o. mes. — KALENDA — VEYTOCOZTLI (Gran Velada). A esta fiesta le llamaban «VEYTOCOZTLI» y era dedicada a «ECEUTEUTL» o «CINTECUTL», que quiere decir «DIOS DE LOS MAICES».

(Codex Magliabecchiano XIII, 3).

llevábanlos por los cabellos, y cuando los subían por las gradas del Cú, algunos de los cautivos se desmayaban, y sus dueños los subían arrastrando por los cabellos, hasta el tajón dónde habían de morir. Después de haberles sacado el corazón, y después de haber echado la sangre en una jícara, la cual recibía el señor del mismo muerto, echaban el cuerpo a rodar por las gradas abajo. De allí le tomaban unos viejos, que llamaban Quaquaquilti y le llevaban a su calpul (o capilla) donde le despedazaban y le repartían para comer". (Sahagún).

(Véase Códice Nº 2).

KALENDAS — Tozoztontli — Al Dios Tlaloc — 3er. MES

(Pequeña Velada)

(Equivale al 2 de Abril, según Clavijero)

"Al tercer mes llamado Tozoztontli. En el primer día de este mes hacían fiesta al dios Tlaloc, que es el «Dios de las Lluvias». En esta fiesta mataban muchos niños sobre los montes; ofrecíanlos en sacrificio a este dios y a sus compañeros, para que les diesen agua. En esta fiesta ofrecían las primicias de las flores que, en aquel año, primero nacían en el Cú, llamado Yopico, y antes que las ofreciesen nadie osaba oler flor alguna. Los oficiales de las flores que se llamaban Xochimanque, hacían fiesta a su diosa llamada Coatlycue, y por otro nombre: Coatlantona. El dios Tlaloc era honrado de aquellos que vivían a la orilla del mar......"

"Los dueños de los cautivos, con todos los de su casa, hacían penitencia veinte días, y después convidaban a todos los parientes y amigos, y dábanles comidas, y hacían muchas ceremonias con los huesos de los cautivos muertos. Todos estos veinte días, hasta llegar el mes que viene, se ejercitaban en cantar en las casas que llamaban «cuicatlacalli» (que quiere decir que "no sólo cuenta lo que se le confía en secreto, sino que lo cuenta cantando"), y no bailaban, sino que se estaban sentados: cantaban en loor a sus dioses; haciendo otras muchas ceremonias al dios Tlaloc". (Sahagún). (Veáse Códice Nº 3).

Eran varias las fiestas que se dedicaban al «Dios de las Aguas» Tlaloc, como benefactor de las siembras y de las próvidas cosechas, pero citaremos aquí las principales que coinciden, aún ahora, con muchas fiestas de nuestros indios.

KALENDAS — Veytocoztli — 4o. MES

(Gran Velada)

Este mes comenzaba el 21 de Abril.

"Al cuarto mes llamaban Veytocoztli, (según Clavijero, Huytozoztli). En el primer día de este mes, hacían fiesta a honra del dios llamado Cintecutl, que le tenían por «Dios de los Maíces»; a honra de éste ayunaban cuatro días antes de la fiesta. En esta fiesta ponían espadañas a las puertas de las casas, y las ensangrentaban con sangre de las orejas y de las espinillas. Los nobles y los ricos, además de las espadañas, enramaban sus casas con unos ramos que llamaban acxoátl; también enramaban a sus dioses, a los que cada uno tenía en su casa, y les ponían flores. Después de ésto iban por los maizales, y traían cañas de maíz (que aún estaba pequeño) y componíanlas con flores, e íbanlas a poner delante de sus dioses a la casa que llamaban «calpulli», y también ponían comida delante de ellos. Después iban al Cú de la diosa que llamaban Chicomecoatl, y allí delante de ella hacían escaramuzas a manera de pelea, y todas las muchachas llevaban a cuestas mazorcas de maíz del año pasado, e iban en procesión a presentarlas a la dicha diosa, y llevábanlas otra vez a su casa como cosa bendita, y de allí tomaban la semilla para sembrar el año venidero, y también poníanlo por corazón de los troxes por estar bendita. Hacían de masa, que llaman «tzoalli», la imagen de esta diosa en el patio de su Cú, y delante de ella ofrecían *todo género de maíz, todo género de frisoles y todo género de chián*, porque decían que ella era la autora y dadora de aquellas cosas, que son mantenimientos para vivir las gentes. Según relaciones de algunos, los niños que mataban, juntábanlos en el primer mes, comprándolos a sus madres, e íbanlos matando en todas las fiestas siguientes, hasta que las aguas comenzaban de veras, y así mataban algunos en el primer mes llamado Cuavitleloa, y otros

en el segundo llamado Tlacaxipeoaliztli, y otros en el tercero llamado Tozoztontli, y otros en el cuarto llamado Veytocoztli; de manera, que hasta que comenzaban las aguas abundosamente, en todas las fiestas sacrificaban niños". (Sahagún). (Véase Códice Nº 4).

KALENDAS — Toxcatl — Soga — 5o. MES

Al Dios «TEZCATLIPOCA»

Eran sus signos: «Cemiquiztli» y «Cemallinalli».

Al quinto mes llamaban «Toxcatl». (Este mes comenzaba según Clavijero el 17 de Mayo). El primer día de este mes hacían gran fiesta a honra del dios llamado «Titlacoa», y por otro nombre «Tezcatlipoca»; a éste tenían por *Dios de los Dioses*, a su honra mataban en su fiesta un mancebo escogido, que ninguna tacha tuviese en su cuerpo, mantenido en todos los deleites por espacio de un año, instruido en tañer, cantar y hablar. Esta fiesta era la principal de todas las fiestas; era como Pascua, y caía cerca de la Pascua de Resurrección pocos días después; este mancebo, creado como está dicho, era muy bien dispuesto y escogido entre muchos, tenía los cabellos largos hasta la cinta.

"Antes de morir, un año andaba por todo el pueblo muy ataviado, con flores en la mano; saludaba a los que topaba graciosamente; todos sabían que era la imagen de Tezcatlipoca y se postraban delante de él. Veinte días antes que llegase esta fiesta daban a este mancebo cuatro mozas muy bien dispuestas y criadas para ésto, con las cuales todos los días tenía conversación carnal, y mudábanle el traje cuando le daban estas mozas; cortábanle los cabellos como capitán, y dábanle otros atavíos más galanes. Cinco días antes que muriese hacíanle fiestas y banquetes en lugares frescos y amenos; acompañábanle muchos principales. Llegado el día, llevábanle a un Cú u oratorio que llamaban Tlacuchcalco y antes que llegase allí, en un lugar que llamaban Tlapituoaian, apartábanse las mujeres y dejábanle. Llegado al lugar donde le debían de matar, él mismo se subía por las gradas, y en cada una de ellas hacía pedazos una flauta de las con que andaba tañendo todo el año. Y en seguida echábanle sobre el tajón, y sacábanle el corazón, tornando a descender el cuerpo abajo en palmas, haciendo otras muchas ceremonias en esta fiesta." (Sahagún). (Véase Códice Nº 5).

En otras fechas también hacían fiestas a Tezcatlipoca, y vamos a describir tres de las principales, comenzando por las de sus signos.

EN EL SIGNO «CEMIQUIZTLI»

"En el signo que se llama «Cemiquiztli», en la Primera Casa o sea el Calmecac, hacían gran fiesta los señores y principales, a Tezcatlipoca, que era el «Gran Dios»; y decían que éste era su signo. Como todos los indios tenían sus oratorios en sus casas donde tenían la imagen de este dios y de muchos otros, en este día componían esta imagen y ofrecíanla perfumes, y flores, y comida, y sacrificaban codornices delante de ella, arrancándoles las cabezas. Esto no solamente lo hacían los señores y principales, sino toda la gente a cuya noticia venía esta fiesta, y lo mismo se hacía en los calpules, y en todos los Cúes. Todos oraban y demandaban a este dios que les hiciese mercedes, pues que él era todopoderoso. Todos incensariaban al dios con copalli que quemaban en sus incensarios de barro como vasos agujerados y muy labrados que ellos llamaban temaitl; llevaban también copal de todas maneras; e iba precediendo en las ceremonias del servicio de aquel Dios."

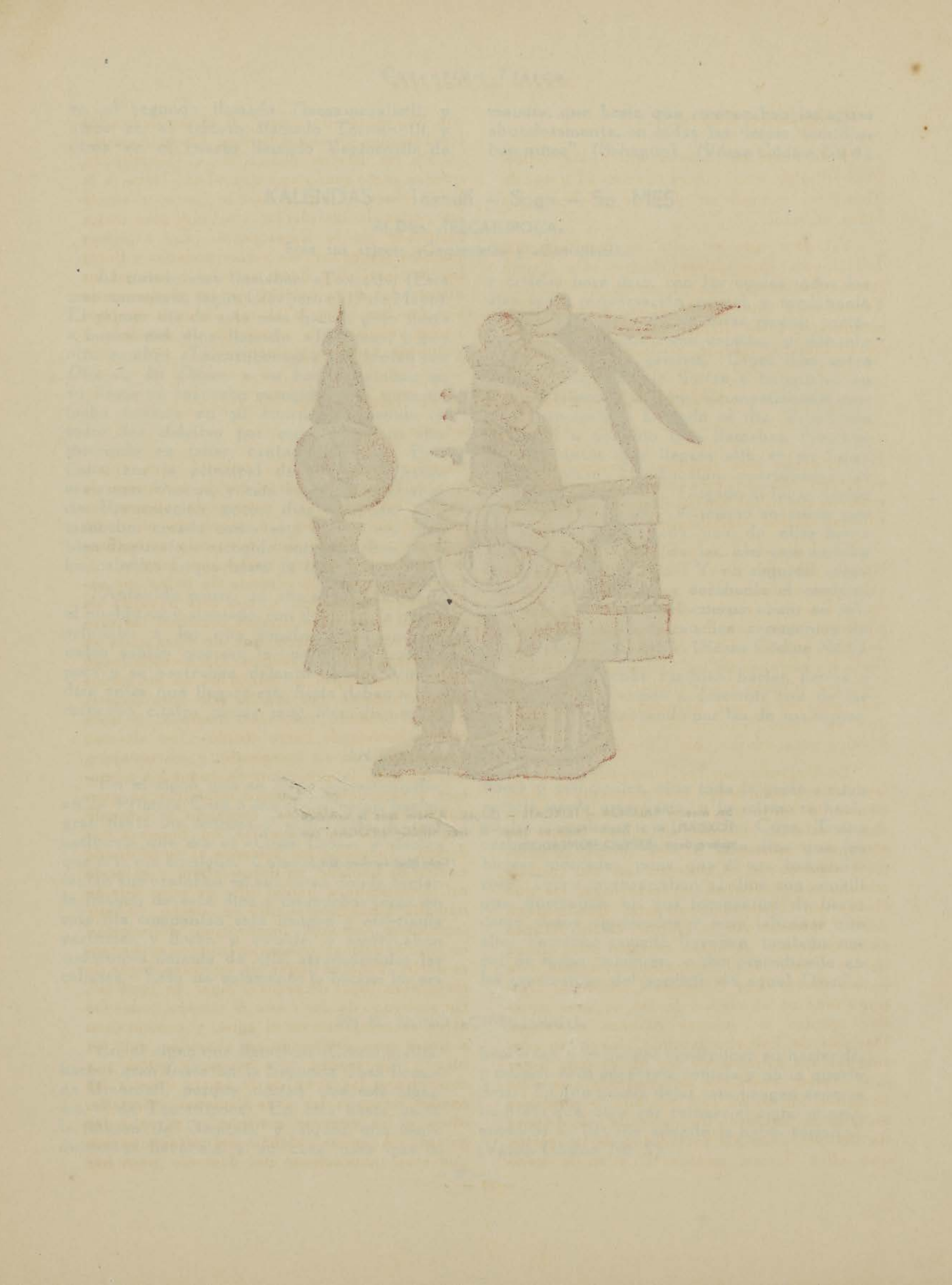
EN EL SIGNO «CEMALLINALLI»

"En el signo que llamaban «Cemallinalli», hacían gran fiesta en la Segunda Casa llamada Umecoatl, porque decían que este signo era el de Tezcatlipoca. En esta fiesta hacía la imagen de Omacatl, y alguno que tenía devoción, llevábala a su casa para que le bendijese, y le hiciese multiplicar su hacienda; y cuando ésto acontecía, teníala y no la quería dejar. El que quería dejar esta imagen esperaba hasta que otra vez reinase el signo mismo, entonces la llevaba adonde la había tomado." (Véase Códice Nº 5).



5o. mes. — KALENDA — TOXCATL — (Soga). A este mes le llamaban TOXCATL, en él hacían fiesta en honor al dios «TEZCATLIPOCA», que quiere decir «ESPEJO HUMEADOR».

(Codex Magliabecchiano XIII. 3).



(Leyenda del Códice).

"Esta fiesta se llamaba entre los indios: Michailhuitl, que quiere decir: «Fiesta de Muertos», porque en ella se celebra a los niños muertos.

"Al dios que en ella se festejara era: Titlacihuan, que quiere decir: «De Quien Somos Esclavos». Es el mismo que llaman: Tezcatlipoca, que quiere decir: «Espejo Humeador», y otros llaman también a la fiesta: Moxuchimaca, porque al dios lo adornaban con guirnaldas de rosas. A él son dedicados los Teucales, que ellos llaman: Tlacuchcalcatl."

De las fiestas dedicadas a Tezcatlipoca, quedan como reminiscencias «Las Fiestas a la Luna Nueva», en la cual se llevan a efecto las podas de las plantas y árboles para mejor resultado de la florescencia. En algunos pueblos indígenas, las ramas podadas y flores las emplean para hacer sartales y adornar los altares del culto católico y las imágenes de sus ranchos. En la «Luna Nueva», muchos hacen veladas con canciones de acordeón y guitarras, tamales y chicha.

KALENDAS — Etzacualiztli — A Tlaloc — 6o. MES

(Comida de Buñuelos)

"Al sexto mes llamaban Etzacualiztli; en el primer día de este mes (corresponde al primero de Julio), hacían fiesta al «Dios de la Lluvia» Tlaloc". (Sahagún).

Es el día de «Ce-quialhuitl» en el Tonalámatl; día del dios Tlaloc. "A honra de este dios ayunaban los sacerdotes del «Dios de la Lluvia», cuatro días antes de llegar a su fiesta, que son los cuatro días postreros del mes quinto. Para la celebración de esta fiesta los sátrapas de los ídolos sus ministros, iban por juncias a Citlaltepec, que se hacen muy grandes y muy hermosas en una agua que se llama temilco; de allí las traían a México para adornar los Cúes......"

"En llegando con las juncias al Cú, luego las cocían y componían, contrapuestas lo blanco con lo verde a manera de mantas pintadas, o esteras. Llegado el ayuno, todos los sátrapas y ministros de los ídolos, se recogían dentro del Calmecac, en sus retraimientos: encerrábanse en este lugar los que llamaban Tlamacaztequioaque, que quiere decir: "Sátrapas que ya Habían Hecho Arañas en la Guerra". Acudían también a los oficios de los Cúes, los Tlamacazquecuicanime, que quiere decir: «Los Sátrapas Cantores». Después tendían alrededor de los hogares aquellas mantas de juncias blancas y verdes. Después de haberlos tendido, luego se aderezaban los sátrapas de los ídolos para hacer sus oficios: vestíanse una xaqueta que ellos llamaban xicolli de tela pintada y poníanse en la mano izquierda un manípulo a la manera de los que usan los sacerdotes de la Iglesia, que ellos llaman matacaxtli y en la mano derecha un incensario, temaitl, con copal, que es hecho de barro cocido a manera de cazo o sarteneja. De este modo aderezados salíanse al patio del Cú, y puestos en medio activaban el fuego del incensario e incensaban hacia las cuatro partes del mundo. Y luego comenzaba la ofrenda de todos los sacerdotes y ministros, y con una navajita de pedernal o de obsidiana se cortaban las orejas, y con la sangre que de ellas salía se ensangrentaban los rostros. Hecho esto, luego todos los sátrapas y ministros de los ídolos iban a bañarse por mucho frío que hiciese, e iban tañendo caracoles marinos, y unos chiflos hechos de barro cocido. Iba delante un sátrapa con su incensario, y un sonajero, continuando la procesión de todos los ministros y sacerdotes. Cuatro ministros se quedaban en el Calmecac, cantando y tañendo atabales, cuernos y sonajas, en honor a sus dioses. Llegados los sátrapas al agua donde habían de bañarse, se desnudaban, y estando así, comenzaba a hablar uno de ellos que se llamaba Chalchiuquacuilli y decía: "*Coatl icomocaian, amoiotl, incaoacayan; atapalcatly-nechiccana caianaztapilquecuetlacaian*", que quiere decir: "Este es lugar de culebras, lugar de mosquitos, lugar de patos y lugar de juncias". En acabando de decir esto el sátrapa, todos los otros se arrojaban en el agua, y comenzaban a hacer gran estruendo en chapuleo con los pies y las manos, y a bocear y gritar y a contrahacer las aves de la agua, unos a las ánades, otros a las aves llamadas «pipitzti», otros a los cuervos marinos, y otros a las garzas. Aquellas palabras del sátrapa, parece que eran invocaciones del demonio para ha-

blar aquellos lenguajes de aves en el agua. En acabándose de bañar, tomaban sus alhajas que habían traído y volvían a su monasterio desnudos, y tañendo con sus pitos y caracoles, y en llegando al Calmecac echábanse todos sobre aquellos petates de juncias verdes, y cubríanse con sus mantas para dormir. Al despertar se aderezaba el sátrapa de los ídolos con sus ornamentos, tomaba el incensario y hacía la ofrenda. En seguida comenzaba el mitote o areyto y cantando bailaban regocijándose. Y decían en sus cantarejos: "Si no me das el maíz, agujerarte hé la casa"; esto iban cantando de casa en casa a las puertas, y el dueño de ellas, luego les daba una escudilla de aquel alimento. Al salir el sol aparejábanse los sátrapas con sus ornamentos; cada uno incensaba, tomaban las cornetas y los caracoles, y luego en solemne procesión llevaban a los cautivos, hasta la orilla del agua donde los habían de zambullir, la cual llamaban: toteco. En seguida ahogaban uno o dos mancebos como ofrenda al dios Tlaloc. En haciendo esto volvían todos al Cú, y delante de todos el sátrapa de Tlaloc, ataviado con carantoña (máscara del sátrapa de Tlaloc), seguíanle todos los ministros y sacerdotes hablando como quien reza, hasta llegar al Cú. Luego se sentaban y a la noche comenzaba la fiesta, tocaban sus teponaztles, sus caracoles, y los otros instrumentos musicales sobre el Cú de Tlaloc. De todos estos instrumentos se hacía una música muy festiva, y hacían velar toda aquella noche a los cautivos que iban a sacrificar al día siguiente. Y ofrendaban los corazones y la sangre al dios Tlaloc." (Sahagún). (Véase Códice Nº 6).

Hemos querido transcribir íntegras las kalendas de las fiestas dedicadas a Tlaloc y otros dioses que describe Sahagún, pues en muchos puntos hay gran analogía con las mismas tradiciones de nuestros indios, que hemos recogido de labios de viejos aborígenes en nuestro territorio.

Los indios me contaban allá en la Costa del Bálsamo, que sus abuelos decían que en ciertas épocas del año, hacían en tiempos muy lejanos, grandes fiestas al «Señor de las Aguas», en las cuales mataban gente (los sacrificios) para atraer el beneficio de las lluvias; y que aún cuando llegaron los «castillan» (los españoles), a escondidas de noche continuaron en sus prácticas en un adoratorio o templo que había en el Peñón de Omicoyot en la Costa Balsamera.

El abate Brasseur de Bourgbourg viene a reforzar estos datos en su relación que hace de «Un Viaje a los Estados de San Salvador y Guatemala» en la revista «Anales de la Sociedad de Geografía e Historia» de Guatemala, Tomo I, de Enero de 1925, página 203. Dice así: "El Lago de Xilopango (así como las otras fuentes de su género, tan numerosas al pie de los volcanes) había sido consagrado primitivamente a los «Genios de las Aguas». La antigua nación de los toltecas, cuyos restos se dispersaron en el duodécimo siglo, por diversas regiones, había llevado allá con su civilización, las numerosas divinidades a las cuales rendían un culto supersticioso". En otro párrafo dice: "...la tradición supersticiosa de los indios reviste de un misterioso terror, la gruta donde la «Diosa de Aguas» viene a pedirles cada año un sacrificio humano. Yo he oído durante mi permanencia en Centro América los maravillosos romances de que se compone la leyenda popular, con el mismo cuidado que las tradiciones históricas de que abundan aquellos países".

Reconstruyendo los datos recogidos de las fiestas que hacían al «Señor de las Aguas», (Tlaloc era el dios, lo demuestran también innumerables ejemplares de la Arqueología en nuestro país, con representaciones diversas del dios colmilludo o Tlaloc, «Dios de las Aguas»), haremos una descripción atinada, sin extendernos al campo de la fantasía.

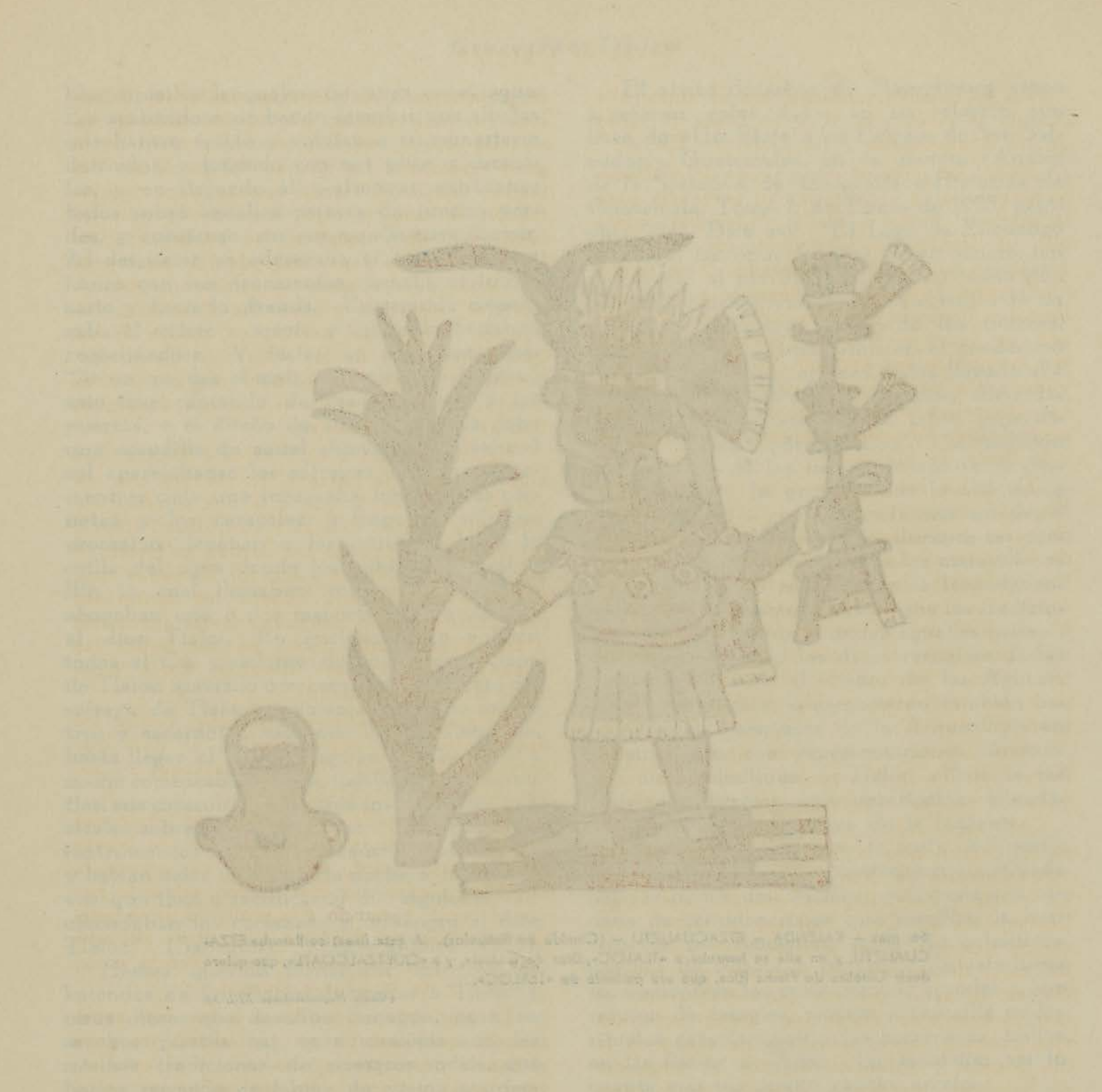
A la orilla del mar, en la costa perfumada por los balsamares y primorosamente arrullada por las ondas del Pacífico, se levanta una cadena de ceñudas rocas que desafían la bravura de los elementos, entre los primitivos pueblos de Mizata y Jicalapa. En este lugar se encuentran los peñascos más grandes y que servían de templos, altares y teocallis en los rituales precoloniales a los sacerdotes indios en las fiestas a Tlaloc. La tradición así lo cuenta con un acento rancio, arcaico.

En un extremo, el gigantesco peñón de Texcicio y en la parte central de la Costa Balsamera, el hierático y altanero peñón de Omicoyot, roca negra, que se levanta como un templo desafiando al mar y al tiempo, con su gesto eterno que evoca la tradición más honda de los pipiles costeros, y que aroma todavía el perfume de los balsamares. Yacen allí secretos de un grandioso pasado, pero ahora sólo queda el mar, ciñendo la abrupta serranía con su collar de vidrio, que refresca lo olvidado...



6o. mes — KALENDA — ETZACUALIZTLI — (Comida de Buñuelos). A esta fiesta se llamaba ETZACUALIZTLI, y en ella se honraba a «TLALOC», Dios de la Lluvia, y a «QUETZALCOATL», que quiere decir Culebra de Pluma Rica, que era pariente de «TLALOC».

(Codex Magliabecchiano XIII, 3).



En la kalenda indígena, era el 10 de Julio cuando se celebraba la gran fiesta al «Dios de las Tempestades y las Lluvias» Tlaloc.

Todos los pueblos de la Costa del Bálsamo se preparaban y aprontaban su presencia para la solemne fiesta a Tlaloc. Llegaban hasta allí, al Peñón de Omicoyot, los indios de Mizata, Cuisnahuat, Tepecoyo, Tamanique, Chiltiúpan, Jicalapa, Teotepeque, Izalco y Nahuizalco, llegando también hasta los más lejanos de Guacotecti y los lencas del Oriente, con los nobles del antiguo Nequepio, que enviaban sus peregrinos y mujeres más bellas. Las doncellas antes de casarse exigían a sus prometidos el formal compromiso de llevarlas a la fiesta de Tlaloc.

De todos los lugares de nuestro territorio llegaban en caravanas los diferentes grupos de razas que entonces había en el territorio de Cuzcatlán. La hormigueante muchedumbre oprimíase en las lomerías y laderas en torno al templo de Omicoyot, en donde estaba el altar del «Dios de las Tempestades», para presenciar el sacrificio de las adolescentes víctimas, implorando el «Agua Buena» para las siembras, y el término de algún gran infortunio.

Aún ahora, en ignorada noche del año, llevan allí los indios, preces y ofrendas raras y van a recabar dones en pro del natural...

Allí se reunían todos caciques y principales, presidiendo la fiesta el cacique del antiguo Señorío de Nequepio y después el de Cuscatlán. Este, llegaba rodeado del Gran Consejo de los Ocho Nobles, y en su presencia llevaban a los adolescentes a la orilla del mar, al concurso de pruebas, que consistía en disparar piedras para embravecer al mar, o aventajar distancias, elegir caracoles rumorosos o hacer cabrilleos de efebo en la ola dorada, y entonces recibían el bautismo de hombres, quedando, después de la ceremonia, listos para el engendro.

Los sacerdotes y vestales sacudían frenéticos los rojos temaitl con pom sagrado, incensariando la imagen de su dios Tlaloc, y los Tlamacasquecuicanima o «Sátrapas Cantores», entonaban himnos alusivos al acto; mientras la multitud entonaba el Cuextecaiutl, danzando en seguida el enardecido són llamado Cueccuechtli. Sonaban las flautas mitoteras, y las mijtutiat-ciguat encargadas del areyto o mitote, que al compás de los ritmos de la raza, danzaban con devoción y fé, subrayando las plegarias cantadas. Sonaban también (dicen los viejos indios) en aquella época, en el momento preciso de la gran ceremonia, las flautas del sacrificio, llamadas: tecoaliztli (tecoa, quiere decir: sacrificio). A uno y otro lado del peñón de Omicoyot, se colocaban las encargadas de llevar a cabo la danza sagrada del copal-pom o «Danza del Incienso»; a estas encargadas o vestales, nuestros pipiles las llamaban: tenancin. Abajo del peñón, en medio de los que danzaban y de los «Sátrapas Cantores», tenían su puesto los músicos con sus instrumentos del ritual: atabales, cuernos, caracoles, flautas y tepunahuastes.

Se designaban a esos pitos o flautas (que algunas eran de barro o de piedra), con diversos nombres y que a la vez sonaban de diferente modo: flautas teycoquiliztli (teyco, quiere decir rito), de las flautas mitoteras o areytianas (de mitote y areyto), llamadas dactílicas, y los chichitli. Todos los danzarines del mitote y areyto, llevaban sonajas ayacachtli y tzicahuaztli (aún ahora en sus bailes las llevan), y las mujeres llevaban flores amarillas de cempualxuchitl.

El gran sacerdote o Teutectli, vestía los ornamentos que correspondían al dios que servía, y llamábanle: Tlaloctlamacazqui o «Sumo Sacerdote de Tlaloc».

En la cúspide del peñón de Omicoyot estaba el templo, y en lo más alto se levantaba el apetlactet, en donde se erguía la efigie de piedra del dios Tlaloc, mirando hacia el cenit, bañando a la multitud de recuerdos místicos, que fanática, quemábale allí aromas de copal, implorando benevolencia como al «Señor de la Lluvia Buena».

El mar, que respondía a todas sus esperanzas, quebrantaba su turbulenta ira ante el fuerte promontorio rocalloso, y al estallar, temblando y trémulo en sus ondas se agita, retirándose con un sollozo histérico de espumas. Aquella serranía cóncava y salvaje, presenta su regazo al bravo mar, quien se acerca cantando tumultuoso en olas gigantescas y en el acantilado, se azotan, se abaten, se estrellan con rumor de chasquido y de lamento, y en un palio de encajes y de espumas, los «Dioses del Azul y de las Aguas» se querellan en un areyto de reflejos cristalinos.

En este mismo lugar, ahora, se llevan a cabo las solemnes fiestas de Santa Ursula de Jicalapa, imagen de piedra, que dicen que

apareció allí milagrosamente para derrotar por completo los tradicionales ritos que hacían a Tlaloc. La imagen de Santa Ursula está en el mismo lugar en donde antiguamente se llevaban a cabo las fiestas del «Señor de las Aguas». De todas partes llegaban antaño como ahora las tribus, silenciosamente, en muda contemplación, tendiendo la mirada hacia el violento panorama de las rocas y el mar...

Allí estaba su fé, frente a la eterna juventud de aquel mar, y la defendía de las contaminaciones del pueblo. Esa emoción que les producía el cielo azul y el mar inmenso desde los picachos de las rocas, les revelaba el alma de los horizontes y daba a su imaginación una fuerza sensual, producto de aquella aguada envuelta en verdor de esmeraldas y pujanza tropical.

Aquella eminencia pétrea que se prolonga a la orilla del mar, es, así mismo, motivo de adoración para los indios costeros. Aquel silencio inmóvil del acantilado, era su padre y su destino. La roca es el elemento constante que determina la cualidad del pensamiento arcaico de sus ritos.

El vivir del indio es duro, el de la roca también; el aire que le rodea es ardiente, tajeante; el sol, fogaza en combustión, y la roca resistiéndolo todo..., es la que manda. Es pasiva y pacífica, como el indio. Y terrible en su perdurable identidad y su inmutabilidad invariable. Y el indio, así también como la roca, es de piedra. Ni se mueve ni se doblega, su cuerpo es duro y vertical. Y hay algo eterno en ellos como la roca. Y allí, sobre el lomo erizado de escamas de aquella serpiente de obsidiana, tenía lugar el ritual más trascendente de los pipiles prehispánicos. [1]

(1) Me contaba don Antonio Sol, quien fué dueño de la propiedad llamada «La Perla», en donde está el Peñón de Omicoyot, que un antiguo propietario de dicha hacienda había encontrado una efigie de Tlaloc esculpida en piedra en dicho lugar, y en los bajos de la roca se encuentran unos bajo-relieves que representan indios o dioses en actitud hierática, los cuales se encuentran en los laterales en una especie de callejón o cueva. Me contaba también que el Peñón fué un antigua adoratorio indígena.

KALENDAS — Tecuilhiutonlti o Tecuilhuitzintli — 7o. MES

(Fiesta Menor de Caballeros)

Este mes, según Clavijero, empezaba el 26 de Junio.

"Al séptimo mes llamaba Tecuilhiutontli o Tecuilhuitzintli. En el primer día de este mes, hacían fiesta a la «Diosa de la Sal», que llamaban Vixtecioatl; decían que era hermana mayor de los dioses Tlaloques, y mataban a honra de esta diosa una mujer compuesta con los ornamentos que pintaban a la misma diosa. En la vigilia de esta fiesta cantaban y danzaban todas las mujeres, viejas y mozas y muchachas, y aún asidas de unas cuerdas cortas que llevaban en las manos, la una por el un cabo y la otra por el otro. A estas cuerdas llamaban xochimecatl; llevaban todas guirnaldas de asensios de esta tierra, que se llama iztahyatl; guiábanlas unos viejos y regían al canto; en medio de ellas iba la mujer que era la imagen de esta diosa, que había de morir, aderezada con ricos ornamentos". (Sahagún).

Aquí entre nuestros indios se ha perdido la tradición de esta fiesta, no quedando ni un vestigio como recuerdo o reminiscencia lejana de la «Fiesta Menor de Caballeros».

KALENDAS — Veytecuilhuitl — 8o. MES

(Gran Fiesta de Caballeros)

Este mes comenzaba el 16 de Julio.

"Al octavo mes llamaban: Veytecuilhuitl. En el primer día de este mes hacían fiesta a la diosa llamada Xilonem, «Diosa de los Xilotes» (mazorca tierna de maíz). En esta fiesta daban de comer a los hombres y mujeres, a los pobres, viejos y viejas, niños y niñas, a honra de esta diosa. Mataban a una mujer, a diez días de este mes, compuesta con los ornamentos con que pintaban a la misma diosa. Luego, muy de mañana, dábanles a beber una manera de mazamorra que llaman chiampinolli; cada uno bebía cuanto quería y al medio día poníanlos todos por orden en sus



7o. mes. — KALENDA — TECUILHUITONTLI o TECUILHUITL o TECUILHUITZINTLI — (Fiesta Menor de Caballeros). — A esta fiesta llamaban «TECUILHUITL», en la cual llevaban los mancebos en los hombros al dios, vestido como papagayo, y en un carro enforrado de hojas y cañas de maíz, tañendo flautas y otros diversos instrumentos delante del dios que se llamaba: «TLACOPILLI» que quiere decir: «PRECIADO SEÑOR».

apareció allí milagrosamente para derrotar por completo las tradiciones [illegible] que hacían a Tláloc. La imagen de Santa Úrsula está en el mismo lugar en donde antiguamente se llevaban a cabo las fiestas del «Señor de las Aguas». De todas partes llegaban, entonces como ahora [illegible] contemplándola, tendiendo la mirada hacia el violento panorama de las rocas y el mar.

Allí estaba en la frente y la eterna [illegible] de aquel mar y la devoción de los [illegible] del pueblo. [illegible] el mar azul [illegible] desde las [illegible] de las rocas [illegible] el alma de los horizontes y cabe a su [illegible] una fuerza sensual [illegible]

Aquella [illegible] que se prolonga a la orilla del mar, es, así mismo, [illegible]

[illegible] hacia [illegible]

Tecuilhuitontli — 7o. MES

(Fiesta [illegible])

Este mes [illegible] comenzaba el 28 de junio.

Al séptimo mes [illegible] o Tecuilhuitontli [illegible] el primer día de este mes hacían fiesta [illegible] de la [illegible] llamaban Vixtocihuatl [illegible] mayor de los dioses Tlaloques [illegible] honra de esta diosa una mujer [illegible]

[illegible]

KALENDAS — Veytecuilhuitl — 8o. MES

(Gran Fiesta de Caballeros)

Este mes comenzaba el 18 de julio.

[illegible] Veytecuilhuitl. En el primer día de este mes hacían fiesta a la diosa llamada Xilonen, «Diosa de los Xilotes» (mazorcas tiernas de maíz). En esta fiesta daban de comer a los hombres y mujeres, a los [illegible] viejos, niños y niñas [illegible]

de esta diosa. [illegible] a una mujer, a [illegible] una [illegible]

ringleras sentados y dábanles tamales. Todos estos ocho días bailaban y danzaban, haciendo areyto los hombres y mujeres todos juntos, todos muy ataviados con ricas vestiduras y joyas; las mujeres traían los cabellos sueltos y bailaban con los hombres. En este baile o areyto andaban trabados de las manos o abrazados: el brazo del uno asido del cuerpo como abrazado, y el otro así mismo del otro, hombres y mujeres. Un día antes las mujeres que servían en el Cú, y que se llamaban cihuatlamacazque, hacían areyto en el patio del mismo Cú, y cantaban los loores y cantares de la diosa Xilonem, a honra de la cual mataban una mujer; iban todos rodeando a la que había de morir, que iba compuesta con los ornamentos de esta diosa, y en seguida todos los hombres bailaban con ésta que iba a morir, y con otras que la acompañarían en la muerte. Los hombres iban por sí bailando delante y las mujeres iban detrás de ellos. Todos así bailando llegaban al Cú, subíanla por las gradas arriba, y llegada allí, tomábala uno a cuestas, espaldas con espaldas, y estando así le sacaban el corazón, y le ofrecían al sol".

Este mes comenzaba el 16 de Julio, según Clavijero, o sea la «Fiesta de los Señores», llamada Tecuilhuitl.

Los hombres llevaban en una anda adornada de cañas de maíz floreadas sobre sus hombros y encima al dios vestido como papagayo, llevando en la mano un cetro de plumas. Delante iban otros tañendo flautas y caracoles. El dios que festejaban se llamaba Tlacopilli, que quiere decir: «Preciado Señor» y el cetro se llamaba yolotopitl, que quiere decir: «Corazón para el Dios". (Véase Códice Nº 7).

"Todos tomaban el chiampinolli, brebaje mezclado con chian, con unas escudillas que llaman tizoapanqui, se sentaban y comenzaban a parlar los unos con los otros, y tenían gran chacota; y las sobras se las daban a sus hijuelos. Después comían todos los tamales que les daban, y enseguida comenzaba con toda solemnidad el areyto: salían los cantores de las casas que eran sus aposentos cantando y bailando de dos en dos los hombres, y en medio de cada dos de ellos, una mujer, asidos de las manos entre sí. Las mujeres iban ataviadas con ricos vipiles, y enaguas labradas de diversas labores y muy costosas. Unas llevaban naguas que llaman iollo, otras ilacatziuhqui, otras cacamoliuhqui, otras tixtzcalotl, otras petztic, todas muy labradas; y los vipiles, unas llevaban los que llaman quapachpipilcac, otras pocuipilli, otras cacallo, otras mimichcho y otros blancos sin ninguna labor. Los hombres también andaban muy ataviados: traían una manta de algodón rala como red; traían estas mantas bordadas con caracolitos blancos; estas mantas bordadas de este modo, se llamaban: nochpalcucchintli y las llevaban sólo los valientes y nobles. Todos llevaban orejeras: los del pueblo, de materia pobre, y los nobles llevaban orejeras de cobre con unos pinjanos (piezas de oro colgando), y los bezotes llevaban conforme a las orejeras. Los bezotes eran como un círculo, y estaban hechos de conchas de ostras de mar. Todos los valientes llevaban collares de cuero, y de ellos colgaban unas borlas a manera de flores grandes, de las cuales colgaban unos caracolitos blancos en cantidad; otros llevaban unas conchas mariscas colgadas al cuello, a esto llamaban quaquachicti y otros otomin. Algunos llevaban atados al pie izquierdo pescuños de ciervos, atados con unas correas de lo mismo delgadas. Los que danzaban unos iban asidos por las manos, otros echaban los brazos a su compañero abrazándole por la cintura; mas todos llevaban un buen compás en el alzar del pie, y en el echar el paso adelante, en el volver atrás, y en el hacer de las vueltas". (Según Betancourt este baile se llamaba Cuecuechtli; se hacía puestos los brazos en los hombros de otros, con mil deshonestidades).

"Danzaban hasta bien noche; en cesando, el que tañía el atambor y teponaztli, luego todos se paraban y se iban a sus casas. Las mujeres también llevaban emplumadas las piernas y los brazos con plumas coloradas, las caras teñidas de amarillo desde la barba hasta la nariz y las quijadas, y las frentes de color coloradas; llevaban todas guirnaldas de flores amarillas que se llaman cempoalxuchitl, y sartales de lo mismo; iban todas juntas rodeando a Xilonem que había de morir, iban cantando y bailando; a las mujeres íbanlas tañendo un pequeño teponaztli, que no tenía más que una lengua encima y la otra debajo, y en la de abajo llevaban colgada una jícara en que suelen beber agua, y así suena mucho más que los que tienen dos lenguas en la parte de arriba y ninguna abajo. A este pequeño teponaztli llamaban tecomapiloa, llevábale uno debajo

del sobaco, tañéndole, por ser de esta manera hecho. Los hombres iban delante bailando trabados unos de otros y culebreando. Los ministros iban también bailando, e iban tañendo sus cornetas y caracoles, y cuando los sátrapas o teupixqui hacían vuelta delante de la diosa Xilonem, sembraban incienso por donde iban a pasar, y el sátrapa que había de matar a aquella mujer, iba con sus ornamentos y a cuestas llevaba un plumaje que salía de entre las uñas de un águila hechiza y otro sátrapa llevaba delante la tabla de las sonajas y mientras subía la mujer al Cú, sonaba delante de ella la sonaja, haciendo mucho ruido a la sonaja llamada chicahuaztli y la levantaban en alto delante de ella, y otros incensaban con copal. Y después sacrificaban a la diosa, y así terminaba la fiesta y comenzaban a irse a sus casas levantando mucho polvo con los pies y sacudiendo sus mantas. Así tenía fin la fiesta llamada Veytecuilhuitl". (Sahagún). (Véase Códice Nº 8).

Siendo que el maíz fué descubierto en Centro América, es de suponerse que los rituales del maíz y a la diosa de esta sagrada planta, nuestros pipiles hayan dedicado magnífico esplendor, y desde luego honraran con los mismos rituales a Xilonem, en la fiesta llamada Veytecuilhuitl.

Los pipiles de toda la región de los izalcos, lo mismo que los nonoalcos y los de Panchimalco, así como los lencas de la región oriental de nuestro Cuzcatlán, han conservado restos del esplendor que antiguamente revistieron las fiestas del maíz.

Me contaba mi abuela que su madre le decía que nuestros indios antiguamente celebraban regios festivales en la época en que se cortaban los elotes. En esas fiestas sacaban una anda en que iba una india adornada con ramas de milpa y con elotes; delante de ella, otras indias llevaban la imagen de un ídolo hecho de masa de maíz, y toda la procesión bailaba acompañada de pitos y tambores, con sacabuches y charrascas. Esta fiesta era de las más típicas y primitivas allá por la tierra de los izalcos.

Muchas y pintorescas son las fiestas aún hoy día, con motivo de los primeros elotes en muchos lugares, no sólo en los pueblos indígenas, sino en el campesinado y pueblos de ladinos en toda nuestra República.

De todos es bien conocido el esplendor que antes y aún ahora revisten las clásicas «atoladas». En ya lejanos años, estas «atoladas» eran verdaderas ceremonias que conservaban muchos de los antiguos rituales de la raza tolteca: ahora, sin embargo, persisten ciertas reminiscencias de aquellas antiguas costumbres.

En San Antonio Abad, en Enero, cuando celebran la fiesta del Patrono, presencié yo algo que me hizo recordar la kalenda de Sahagún en la fiesta de Veytecuilhuitl: en el rancho indígena de la cofradía de San Antonio Abad se hacían los preparativos para la Mayordomía del pueblo; bajo el alero del rancho, en fila, habían doce piedras de moler (metatl), en las cuales quebraban el nishtamal doce mujeres indias de San Antonio, fuertes y risueñas. A éstas les llaman las tenancin o muchachas encargadas de servir. Ellas preparaban la masa para hacer los tamales de maíz, y otras molían granos de elotes tiernos para el atol de elote y tamales coladitos de elote.

Al patio de la cofradía, llegaron más tarde los mayordomos, el prioste y demás cofradías invitadas. Todos llevaban las insignias de la jerarquía a la cual pertenecían y el rango que poseían. En cuanto llegaron, después de recibirlos con gran estruendo de cohetes y bombas, salieron los cofrades y capitanas de San Antonio a encontrarlos, éllos también con sus insignias. Después las tenancin se multiplicaron obsequiándoles con sendos huacales de chicha, y otras con jícaras de espumoso pinolli y tixte, bebidas hechas de maíz y cacao; otras obsequiaban huacales con chilate, nuégados y buñuelos de masa. Después prepararon una larga mesa, tomando asiento todas las cofradías, a las que les fueron sirviendo perfumado chocolate en tasas bolas, y luego se presentaron las tenancin con el ceremonioso porte. El porte consiste en un inmenso canasto del que cuelgan las puntas del mantel indio, y dentro llevan, para obsequiar a sus invitados, inmensa variedad de pan dulce, pero hecho todo de maíz: salpores de maíz, quesadillas de maíz, torta de maíz, etc., y las típicas elotascas, con toda clase de tamales. Las cofradías tienen la obligación de comer de todo y acabárselo todo, pues de lo contrario sería motivo de resentimiento para los anfitriones.

Pasado el banquete, comienza el baile, y los que no bailan se ponen en cuclillas saboreando un buen puro. Antes de terminar



8o. mes. — KALENDA — VEYTECUILHUITL — (Gran Fiesta de Caballeros). — Así llamaban entre los indios a esta fiesta, y al dios a quien honraban en ella se llamaba UZTOCIHUATL o también la llamaban «XILONEM» que quiere decir «DIOSA DE LOS XILOTES» o mazorca de maíz tierno, ofreciendo elotes delante del dios en esta fiesta.

la fiesta. sacan la imagen al patio, y todos los convidados desfilan para hacer la ofrenda: limosna, gallinas, chompipes, terneras, etc., mientras al lado de la imagen las tenancin sacuden airosamente los incensarios con pom y copal. Después se despiden con una ceremonia llena de genuflexiones y saludos, con el chocar de las insignias y palabras alusivas al acto.

A esta fiesta podríamos llamar muy adecuadamente la fiesta de Veytecuilhuitl, o sea la «Fiesta del Maíz», y al mismo tiempo la «Fiesta de los Caballeros», (los caballeros cofrades).

Nuestros indios tenían muchas fechas y meses, en que casi todas las fiestas eran para el maíz. Y había razón para ello, pues «La Madre Milpa», es la que constituye todos sus afanes.

KALENDAS — Tlaxochimaco — 9o. MES

(La Florescencia)

Celebrábase esta fiesta el 5 de Agosto.

"Al noveno mes llamaban Tlaxochimaco. Dos días antes recogían toda clase de flores de los campos. El primer día de este mes hacían fiesta a honra del «Dios de la Guerra» llamado Vitzilopuchtli; ofrecíanle en ella las primeras flores de este año. La noche antes de esta fiesta, ocupábanse todos de matar gallinas y perros para comer, en hacer tamales y otras cosas concernientes a la comida. Luego de mañanita, al día de esta fiesta, los sátrapas de los ídolos componían con muchas flores a Vitzilopuchtli, y después de compuesta la estatua de este dios, componían las estatuas de los otros dioses con guirnaldas y sartales y collares de flores, y luego componían todas las otras estatuas de los calpules y telpuchcales, y en las casas de los calpixques y principales, y macehuales, todos componían las estatuas que tenían en sus casas con flores. Este dios tenía en su templo un altar redondo que llamaban mumuztli". (Sahagún). (Véase Códice Nº 9).

KALENDAS — Xocohuetzi — 10o. MES

(Caída de la Fruta)

(Fiesta al «Dios del Fuego» XIUTECUTLI)

Este mes comenzaba en 25 de Agosto.

"Al décimo mes llamaban: Xocohuetzi. En el primer día de este mes hacía fiesta al «Dios del Fuego» llamado: Xiutecutli o Yhcocauhui". (Sahagún). (Véase Códice Nº 10).

Esta fiesta al «Dios del Fuego», se celebraba en época prehispánica, tanto en México como en Centro América, principalmente en todos los lugares hasta donde llegó la civilización tolteca y maya.

En México en esta fiesta echaban en el fuego muchos esclavos vivos atados de pies y manos, y antes que acabasen de morir los sacaban arrastrando del fuego para sacarles el corazón delante de la imagen de Xiutecutli. Le llamaban a la fiesta: Tlaxochimaco, y ponían un árbol de veinticinco brazas, y cuando estaba levantado y adornado con todos sus aparejos, en lo alto del árbol ponían en pie la imagen hecha de masa de aquel dios, que llamaban: Tzoalli.

En muchos lugares de Centro América, todavía en tiempos después de la conquista, se efectuaban ceremonias y danzas alrededor de un fogón, en donde repercutían con gran estruendo los tepunahuastes y los mil tambores de pellejo. Cuenta la tradición que en esta danza (efectuada en altas horas de la noche), era cuando castigaban a los que habían cometido algún delito quemándolos vivos, y también a los que caían prisioneros en las guerras que tenían unas tribus con otras.

Me contaba un amigo músico de Nicaragua, que su padre en una región apartada y montañosa había presenciado escondido una ceremonia de esas.

Me contaba también una anciana indígena, que en su pueblo, Asunción de Izalco, cuando retumbaba el volcán de Izalco (llamado «El Faro del Pacífico») sus paisanos se afligían llenándose de temor, y decían: "que era la voz del «Gran Señor del Volcán» o «Dios del Fuego»,

que avisaba que estaba bravo y pedía *presentes.*" Entonces se daban a la tarea de buscar a un recién nacido, primogénito de matrimonio indio. Encontrado éste, lo llevaban en peregrinación todos los del pueblo indígena de Asunción de Izalco, yendo a la cabeza los padres con su hijo recién nacido, y en procesión nocturna y silenciosa, iban a ofrendar al infante al «Gran Señor del Volcán». Allí en una gruta o cueva que hay en el propio lomo del volcán, depositaban al tierno niño, dejándolo como ofrenda para calmar la cólera del «Dios del Fuego».

Pregunté a otro indio, que tiene muchos años de trabajar como mozo en las construcciones con mi marido, y me dijo: "Veya, osté no lo va crer, pero es cierto y todavía lo hacen, pero con las precauciones del caso, porque si los ven se los llevan presos. Le guá contar: cuando yo era cipote, alcancé a conocer a mi bisabuelo, pues él vivió 124 años; se llamaba José Angel Blanco, indio puro, y mi abuelo y mi padre decían *que tenía pauto con el diablo;* él tenía mucho pisto y yo lo veía cuando sacaba en unos cueros a asoliar el pisto, ¡puras bambas!, y fígúrese, con ese pisto compraba cada mes un recién nacido y lo llevaba de presente al volcán".

—¿Y dónde echaba a la pobre criatura?, le pregunté.

—"Lo llevaba a una cueva como puerta grande de iglesia que hay en las faldas del volcán, frente al cantón San Isidro. Yo ahora ya grande fuí una vez con otros muchachos, y penetramos la gran puerta armados de machetes y con unos candiles, pues por dentro hay una gran calle que tiene como dos cuadras y al final hay una especie de bajada precipitada por donde salen fuertes explosiones de azufre y fuego. La calle o callejón es bien oscuro y hay grandes cantidades de murciélagos de tamaño poco común".

—¿Y tu abuelo y tu padre no siguieron en esa bárbara costumbre?

—"No, porque nosotros éramos cristianos, y ni mi abuelo ni mi padre quisieron renovar el contrato con el diablo. Mi abuelo también murió de 122 años, y ya todos vivimos muy pobres, pues el pisto del bisabuelo, como era diabólico, con su muerte desapareció todo."

Yo no sé hasta qué punto sea verdad todo lo que me contó el indio, pero es el caso que me quedé fuertemente impresionada, y después de una gran prédica que le eché, le dije que buscara a Dios y le rogara para que se acabaran esas costumbres bárbaras y criminales.

En el territorio de Cuzcatlán los indígenas de Izalco y de todos los pueblos de la Costa del Bálsamo, practicaban ritos y ceremonias al «Dios del Fuego». Estas ceremonias consistían (según tradición entre ellos), en prender grandes fogones en lo alto de los cerros y peñascos, después se ponían a danzar alrededor, hombres y mujeres, dando grandes gritos (no sabemos si de terror o de alegría), alaridos acompañados del ritmo del tepunahuaste, el tambor, dos atabuales, caracoles, cuernos, conchas de tortugas, sacabuches y pitos de caña. En esta fiesta echaban al fogón como ofrendas: codornices, palomas, pavos y patos, que después los sacaban y se los repartían para comerlos. En seguida se servían sendos huacales de potente chicha y también se repartían calabazas en miel (el clásico ayote en miel).

Aún ahora celebran una ceremonia más sencilla, que llevan a cabo en la época de las quemas o rozas, preparando la tierra para la siembra de las milpas. Otra reminiscencia del antiguo festival del fuego, es una ceremonia que se lleva a cabo en muchos pueblos de indígenas, cuando una pareja va a celebrar la «mancornada» (el casamiento). Dicha ceremonia consiste en poner un haz de leña en medio del patio frente al rancho de los futuras «mancornados», le pegan fuego, y cuando empiezan a alzarse las llamas, hacen que la novia dé un salto sobre el fogón. Si lo salva sin quemarse, dicen "que ha hecho honor al «Dios del Fuego y del Hogar»"; después le toca al novio la misma prueba. Muchas siguápiles (muchachas) no alcanzan a dar el salto, cayendo sobre la hoguera y saliendo medio chamuscadas; entonces el novio devuelve a los padres la palabra empeñada y ya no se casa.

El fuego en el hogar del indio no falta, y cuando la familia regresa de las tareas del trabajo, se reúnen todos alrededor del fogón del rancho, en cuclillas, silenciosos, y parece como si estuvieran estáticos, orando, en muda contemplación del elemento que para todos es vida y calor.

Recuérdese que antiguamente, en época muy lejana a la conquista, las tribus lleva-



9o. Mes. — KALENDA. — TLAXOCHIMACO. — (La Florescencia). — También a esta fiesta le llamaban «MICHAILHUITL», que quiere decir: «Fiesta de Muertos», porque en ella se celebraba la Fiesta de los Niños Muertos y bailaban con gran tristeza y sacrificaban niños. El dios que en ella se festejaba era «TITLANCIHUAN», que quiere decir: «De Quien Somos Esclavos»; es el mismo «TEZCATLIPOCA». También honraban a «VITZILOPUCHTLI», ofreciéndole las primeras flores.

(Codex Magliabecchiano XIII. 3).

ban a cabo largas contiendas y guerras, peleándose por el precioso elemento del fuego. Y por eso revestía tanto esplendor e importancia «La Fiesta del Fuego Nuevo», pues los sacerdotes y vestales eran los encargados de mantener el «Fuego Sagrado», para que las tribus no perecieran por falta de él, hasta que llegaba la otra fiesta del próximo año, que vendría a renovar el «Fuego Nuevo de la Raza».

En algunos lugares de la región lenca, antiguamente se celebraba un festival del fuego, haciendo una inmensa hoguera; alrededor de ella se formaban en dos bandos los indios: unos, llevaban hachones encendidos de ocote; y el otro bando, iba armado de garrotes para llevar a cabo una contienda, que consistía en quitar, los que no tenían fuego, a los otros, que los toreaban con los hachones, medio quemándolos cuando se acercaban para arrebatarles el fuego. Pero a veces, los otros lograban quitárselo a fuerza de garrotazos y estratagemas. Este baile fué prohibido por las autoridades.

KALENDAS — Ochpanixtli — 11o. MES

(Aseado, Barrido)

Este mes comenzaba a 14 de Septiembre.

"La diosa llamada: «Madre de los Dioses», era Centeotl, según Clavijero o «Civeles», y según otros, la llamaban: Tocí, que quiere decir: «Nuestra Abuela»; así, pues, era: «Corazón de la Tierra» y «Nuestra Abuela».

"Cada año hacían una fiesta a esta diosa, en la cual compraban a una mujer, y la componían con los ornamentos que eran propios de esta diosa, como aparece en la pintura que es de su imagen, y todos los días de su fiesta hacían con ella areyto y la regalaban mucho, y convidaban con lo que había de comer, y la rogaban que comiese como a gran señora; y estos días hacían delante de ella ardides de guerra con vocería y regocijo, y daban dones a los guerreros que delante de ella peleaban por hacerla placer y regocijo. Después la sacrificaban con otras dos que la acompañaban en la muerte. Tenía la diosa en la cabeza una manta añudada; los cabos del ñudo caían sobre las espaldas; en el mismo ñudo estaba ingerido un plumaje, del cual salían unas plumas a manera de llamas; estaban colgando hacia la parte trasera de la cabeza; tenía vestido un vipilli; en la extremidad de abajo tenía una cortapisa ancha y arpada, que remataba en puntas o picos como sierra; las enaguas que tenía eran blancas; tenía sus «cotaras» o sandalias en los pies; en la mano izquierda una rodela con una chapa de oro redonda en el medio; en la mano derecha tenía una escoba que es instrumento para barrer." (Sahagún). (Véase Códice Nº 11).

Esta diosa se encargaba de barrerle los caminos a Quetzalcoatl, «Dios de los Vientos» precursores de las lluvias.

La interpretación de este Códice, es el mes en que preparaban la tierra para la siembra del maíz; por eso a la diosa «Nuestra Abuela» la pintan con la escoba en la mano, signo del mes Ochpanixtli, que quiere decir: «aseado, barrido». Por eso barría los caminos a Quetzalcoatl en el mes en que hacen las quemas y chapodas, barriendo la tierra para las siembras; enseguida viene el arado trazando los surcos; el arado que va rayando y se hiende en la entraña de la Madre Tierra; por eso a la diosa Centeotl o Tocí le llamaban: «Corazón de la Tierra». Así los indios divinizaban y honraban la entraña o corazón de la tierra, para que ésta se diera en abundantes cosechas para los hombres de la raza.

Son muchos todavía los rituales y ceremonias que nuestros indios efectúan en la siembra del grano, y más adelante, cuando hable de las costumbres y ritos de los izalcos, podrán leer en el Capítulo que se refiere a «Los Rituales de la Siembra», que es cuando el indio pone más esmero y devoción.

En este mes Ochpanixtli o de las quemas, es llamativo e imponente el espectáculo, visto desde una altura, de multitud de hogueras y ríos de fuego por las lomerías y montes. El panorama en ese tiempo se ennublece con el humo de las quemas y el polvo de la tierra removida. Después, el paisaje con las primeras lluvias, reverdece, recobra vida y color, presentando más tarde, el volcán y los cerros, sus alfombras y esteras de milpas que nos muestran el verde en todas sus tonalidades: ¡milagro de la primavera y bendición de las lluvias!

KALENDAS — Teotleco — 12o. MES

(Llegada de los Dioses)

Este mes comenzaba el 4 de Octubre.

"Al duodécimo mes llamábanle: Teotleco, que quiere decir: la «Llegada de los Dioses». Celebraban esta fiesta a honra de todos los dioses, porque decían que habían ido a algunas partes; hacían gran fiesta el postrero día de este mes, porque sus dioses habían llegado. A los quince días de este mes los mozos y muchachas enramaban todos los altares y oratorios de los dioses, así los que estaban dentro de sus casas, como por los caminos y encrucijadas, y por esta diligencia que hacían, dábanles maíz. Algunos daban un «chiquivitl» lleno de maíz, y a otros dos o tres mazorcas.

"A los diez y ocho días llegaba el dios (que siempre era mancebo) que llamaban: Tlamatzincatl. Este día ofrecían comida en su Cú, y aquella noche comían y bebían y regocijábanse todos. El postrero día de este mes era la gran fiesta, porque decían que todos los dioses llegaban entonces. En la vigilia de este día, a la noche hacían encima de un petate, de maíz hacinado, un montecillo muy tupido, de la forma de un hueso. En este montecillo imprimían los dioses la pisada de un pie, en señal que habían llegado; toda la noche el principal sátrapa velaba, e iba y venía muchas veces a mirar cuando veía la pisada. Y viendo el sátrapa la señal de la pisada, luego daba voces, diciendo: "Ha llegado ya nuestro señor"; luego comenzaban los ministros del Cú, a tañer trompetas, y caracoles, y cornetas, y otros instrumentos de los que entonces ellos usaban. Luego que se oían los instrumentos, acudía toda la gente a ofrecer comida en todos los Cúes y Oratorios; y se regocijaban lavando los pies de sus dioses, y bebían vino (pulque). Y después del areyto sacrificaban muchos cautivos, haciendo grandes danzas y gritería alrededor del Cú, y de la hoguera de llamas y brasas para quemar cautivos." (Sahagún). (Véase Códice Nº 12).

KALENDAS — Tepeilhuitl — 13o. MES

(Fiesta de los Montes)

Este mes comenzaba el 24 de Octubre.

"Al décimotercio mes llamaban: Tepeilhuitl. En este mes hacían fiesta a honra de los montes eminentes que están por todas las comarcas de esta Nueva España, donde se armaban nublados; hacían las imágenes de los montes en figura humana, a cada uno de ellos de la masa que llaman «tzoalli», y ofrecían delante de estas imágenes en respeto de estos mismos montes."

"A estas imágenes de los montes llamadas Tepictli (o Tepegui) (que es el «Dios Cerro-Valle») las honraban haciendo votos de hacer las imágenes de los montes, y aparejaban ofrendas y sacrificios. Hacían a honra de los montes unas culebras de palo, o de raíces de árboles, y labrábanles la cabeza como culebra. Hacían también unos trozos de palo gruesos, como la muñeca de largos, llamábanlos ecatolonti; así a éstos como a las culebras, los investían con aquella masa que llaman «tzoalli». A estos trozos los investían a manera de montes (léase «Cerro-Valle»); arriba les ponían su cabeza como cabeza de persona; hacían también estas imágenes en memoria de aquellos que se habían ahogado en el agua o habían muerto, o de tal muerte, que no los quemaban sino que los enterraban. Después que con muchas ceremonias habían puesto en sus altares a las imágenes dichas, ofrecíanles también tamales y otras comidas, y también les decían cantares de sus loores, y bebían vino (léase pulque) a su honra. Llegada la fiesta a honra de los montes, mataban cuatro mujeres y un hombre; la una de ellas llamaban Tepoxoch, a la segunda llamaban Matlalhue, a la tercera la llamaban Xochtecatl, a la cuarta llamaban Mayabel y al hombre llamaban Milnaoatl. Aderezaban a estas mujeres y al hombre con muchos papeles llenos de «ulli», y llevábanlas en unas literas en hombros de mujeres muy ataviadas, hasta donde las habían de matar. Luego que las habían muerto y sacádolas los corazones, llevábanles pasito rodando por las gradas abajo; llegadas allí, cortábanles las cabezas y espetábanlas en un palo, y los cuerpos



10o. Mes. — KALENDA. — XOCOHUETZI, (Caida de la Fruta. — A esta fiesta llemaban los indios «YHUESMICALHUITL», otros le llamaban «XOCOTL» y otros la llamaban «XOCOHUETZI», porque en ella levantaban un árból muy alto, en cuya cumbre estaba sentado un indio, al cual, subiendo otros indios que trepaban por unos cordeles que estaban atados al árbol, derribaban de allí, bajando al que estaba arriba y le tomaban unos tamales que ellos llamaban «Teuzoalle» que quiere decir: «Pan de Dios». Y al que derribaban lo echaban al fuego en ofrenda del dios a quien la fiesta era dedicada llamado XIUCTECUCTLI.

(Codex Magliabecchiano XIII: 3).

KALENDAS — Teotleco — 12o. MES

(Llegada de los Dioses)

Este mes comenzaba el [illegible] de Octubre.

"Al duodécimo mes llamaban Teotleco, que quiere decir: «Llegada de los Dioses». Celebraban esta fiesta a honra de todos los dioses, porque decían que habían ido a algunas partes; hacían gran fiesta [illegible] de [illegible] porque los dioses habían llegado. A los quince días de este mes los [illegible] [illegible] todos los [illegible] [illegible] de los dioses, así los que [illegible] de [illegible] de sus casas, como por [illegible] [illegible] y por este [illegible] [illegible] [illegible]. Algunos [illegible] lleno de maíz, y a otros [illegible]

"A los diez y ocho días llegaba [illegible] (que siempre era mancebo) que llamaban [illegible] [illegible]. Este día [illegible] [illegible] Cú, y aquella noche comían y bebían [illegible] [illegible] todos. El postrero día de este mes era la gran fiesta, porque decían que todos los dioses llegaban [illegible] [illegible]

vigilia de este día, a la noche, hacían encima de un petate, de masa [illegible] un montoncillo muy [illegible] de la forma de un [illegible]. En este montoncillo [illegible] los dioses la pisada de un pie, en señal que habían llegado; toda la noche el principal sátrapa velaba [illegible] y venía muchas veces a mirar cuando [illegible] pisada. Y viendo el sátrapa la señal de la pisada, luego [illegible] diciendo: "Ha llegado ya nuestro señor"; luego comenzaban los ministros del Cú a tañer trompetas, y [illegible] y [illegible] y otros instrumentos de los que entonces ellos usaban. Luego que se [illegible] los instrumentos, acudía toda la gente a ofrecer comida en todos los Cúes y Oratorios, y [illegible] los pies de sus dioses, y [illegible] otra (ofrenda). Y después del [illegible] sacrificaban muchos cautivos, haciendo grandes danzas y grita alrededor del Cú, y de la hoguera de llamas y brasas para quemar [illegible]" (Sahagún). (Véase Códice No. [illegible])

KALENDAS — [illegible] — 13o. MES

(Fiesta de los [illegible])

Este mes comenzaba el [illegible] de Octubre.

"Al decimotercio mes llamaban Tepeilhuitl. En este mes hacían fiesta a honra de los montes eminentes que están por todas las comarcas de esta Nueva España [illegible] [illegible] nublados. Hacían las imágenes de los montes en figura humana, a cada uno de ellos [illegible] masa que llaman tzoalli, y [illegible] [illegible] de estas imágenes [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] montes.

"A estas imágenes [illegible] Tezcatl (o Tezcatl) [illegible] [illegible] Valle) las ponían [illegible] [illegible] las imágenes de los montes, y ofrecían ofrendas y sacrificios. Hacían a honra de los montes unas culebras de palo, y de raíces de árboles, y labrábanles la cabeza como culebra. Hacían también unos trozos de palo gruesos como la muñeca, de largo. Llamábanles ecatotontli así a éstos como a las culebras; los investían con aquella masa que llaman tzoalli. A estos trozos los investían a manera de montes (Véase «Cerro Valle»); arriba les ponían

y cabeza como cabeza de persona; y también hacían también las imágenes [illegible] de aquellos que se habían ahogado en el agua o habían muerto de [illegible] que no los quemaban, sino que los enterraban. Después que [illegible] [illegible] habían puesto en sus altares a las imágenes dichas, [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] sus [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] la primera [illegible] la segunda [illegible] a la tercera la llamaban Xochitecatl, a la cuarta llamaban Mayahuel, y al hombre llamaban Milnauatl. Aderezaban a estas mujeres y al hombre con muchos papeles llenos de ulli, y llevábanlas en unas literas en hombros de mujeres muy ataviadas, hasta donde las habían de matar. Luego que las habían muerto y sacádoles los corazones, llevábanlas poco a poco rodando por las gradas abajo. Llegadas abajo, cortábanles las cabezas y espetábanlas en un palo, y los cuerpos

llevábanlos a las casas que llamaban calpul, donde los repartían para comer. Otras muchas ceremonias se hacían en esta fiesta a honra de los montes". (Sahagún). (Véase Códice Nº 13).

A esta fiesta en honor de los montes, nuestros indios pipiles llamaban y aún llaman: «Fiesta en Honor del Señor o Dios Cerro-Valle», que en su lengua dicen Teotltépet-Cójtan, y en los pueblos de la Costa del Bálsamo designan con el nombre de Tepictli o Tepegui. Los izalcos lo llaman también Tépetl-Téchan, y los lencas de la región oriental de nuestro territorio lo llaman Era-Kotan. En muchos lugares indígenas, tienen a este dios o imagen de los montes, como protector de sus siembras y de sus sementeras, especialmente sus milpas.

Nuestros indios se figuran al «Dios Cerro-Valle» o Tépetl-Téchan, morando en grandes cuevas de las altas montañas. Allí se mantiene acostado en una hamaca, cuyas colgaduras son grandes culebras, (reminiscencias de lo que hacían los toltecas en México, "*que hacían a honra de los montes unas grandes culebras de palo, o de raíces de árboles, y labrábanles la cabeza como culebra*", dicho ya antes por Sahagún). "Las culebras, dicen los indios, son humildes siervas de Tépetl-Téchan, quien las emplea para castigar a los pecadores". (Recuérdese lo escrito respecto al culto de la serpiente; allí está bien descrito lo referente al «Dios Cerro-Valle» de nuestros indios).

Cuando las lluvias tardan en caer, los indios ponen las imágenes del «Dios Cerro-Valle», en medio de sus sementeras, y hacen muchas ceremonias y rituales para que les traiga pronto las lluvias que son vida de las plantaciones. Si alguna vez fallan los ruegos, entonces cuelgan en un árbol la imagen hasta que les hace el milagro de que vengan las lluvias. Las imágenes de los montes o «Dios Cerro-Valle», van asociadas casi siempre con las ceremonias a Tlaloc, «Dios de las Lluvias».

También reverencian estas imágenes de los montes para librarse de los perjuicios que los managuas le hacen a sus siembras o milpas. Los managuas son duendecillos malos, que echan a perder las cosechas de los granos que son para todos sustento y vida.

KALENDAS — Quecholli — 14o. MES

(Ave Preciosa)

Este mes comenzaba a 13 de Noviembre.

"Al décimo cuarto mes llamaban Quecholli: hacían fiesta al dios llamado Miscoatl, y en este mes hacían saetas y dardos para la guerra; mataban a honra de este dios muchos esclavos".

"Cuando hacían las saetas por espacio de cinco días, todos se sangraban las orejas, y la sangre que exprimían de ellas untábanla por sus mismas sienes; decían que hacían penitencia para ir a cazar venados; a los que no se sangraban, tomábanles las mantas en pena; ningún hombre dormía con su mujer en estos días, ni los viejos ni las viejas bebían pulcre, porque hacían penitencia. Acabados los cuatro días en que hacían las saetas y dardos, hacían también unas saetas chiquititas, y atábanlas de cuatro en cuatro, con cada cuatro teas, y así hecho un manojito de las cuatro teas y de las cuatro saetas, ofrecíanlas sobre los sepulcros de los muertos; ponían también junto con las saetas y teas dos tamales; estaba todo esto un día entero sobre la sepultura, y a la noche lo quemaban y hacían otras muchas ceremonias por los difuntos en esta misma fiesta".

"A los diez días de este mes, iban todos en amaneciendo y salían al campo, y hacían una ala grande donde cercaban muchos animales, siervos, conejos y otros, y poco a poco se iban juntando hasta acorralarlos todos, entonces arremetían y mataban cada cual lo que podía. Acabada la caza mataban cautivos y esclavos en un Cú que llamaban Tlamatzinco; atábanlos de pies y manos y sacrificábanles". (Sahagún). (Véase Códice Nº 14).

KALENDAS — Panquetzaliztli — 15o. MES

(Izar las Banderas)

Se hacía esta fiesta el 3 de Diciembre.

"Al mes décimo quinto llamaban Panquetzaliztli. En este mes hacían fiesta al «Dios de la Guerra» Vitzilopuctli: antes de esta fiesta los sátrapas de los ídolos ayunaban cuarenta días, y hacían otras penitencias ásperas, como era ir a la media noche desnudos a traer ramos de los montes. En el segundo día de este mes, comenzaban todos a hacer areyto, y a cantar los cantares de Vitzilopuchtli en el patio de su Cú, bailaban hombres y mujeres todos juntos, y comenzaban estos cantares a la tarde, y acababan cerca de las diez: duraban estos cantos y bailes veinte días. A los nueve días de este mes, aparejaban con grandes ceremonias a los que habían de matar, pintábanlos de diversos colores, componíanlos de muchos papeles, y al fin hacían un areyto con ellos, en el cual iban una mujer y un hombre pareados, cantando y bailando". (Sahagún). (Véase Códice Nº 15).

Desde entonces, se ve que reza la costumbre de que los indios bailan durante veinte días para la celebración de sus fiestas, pues en ellos es tradicional la promesa de bailar quince o veinte días para reverenciar al Santo Patrón a quien celebran. Entre nuestros indios es bien marcada esta tradición, y ya todos sabemos, que los bailes de «Moros y Cristianos», "Los Coros de ¡¡Jeu!! !!Jeu!!", y otros, duran de quince a veinte días bailando por todos los cantones del pueblo en donde se celebra la fiesta.

KALENDAS — Atemoztli — 16o. MES

(Fin de las Aguas)

Según Clavijero es Homomoztli o «Descenso de las Aguas». Caía esta fiesta a 23 de Diciembre.

"Al mes décimo sesto llamaban Atemoztli, que quiere decir «Descendimiento del Agua» y llamábanle así, porque en este mes suelen comenzar los truenos, y las primeras aguas allá en los montes: decía la gente popular: "ya viene el dios Tlaloc; andaban muy devotos y penitentes rogando a sus dioses por el agua, esperando las lluvias. Los sátrapas de Tlaloc comenzaban a hacer penitencias y sacrificios, ofreciendo copal y otros perfumes a sus dioses, y atadas las estatuas de éllos decían que entonces venían para dar agua a los populares, hacían votos de hacer las imágenes de los montes (el «Dios Cerro-Valle») llamadas tepictli porque son dedicados a aquellos «Dioses del Agua», y los sátrapas tomaban sus incensarios, que eran unas cucharas grandes agujereadas, llenas de brasas, y los hástiles largos delgados, rollizos y huecos, y tenían unas sonajas dentro y el remate era una cabeza de culebra. En ellos sobre las brasas echaban incienso que llaman yiauhtli y comenzaban luego a hacer ruido, con las sonajas que tenían en el hástil y moviéndole acá y allá; así principiaban luego a incensar los dioses en los Cúes, con estos servicios demandaban y esperaban la lluvia. Absteníanse los hombres de las mujeres y las mujeres de los hombres: la noche de la vigilia de la fiesta, para amanecer a la fiesta del Atemoztli. Iban al Calmecac para hacer allí las imágenes de los montes; después de hechas llevábanlas tañendo el teponaztle, y sus sonajas, con la concha de tortuga. Ponían después todas estas figuras en el oratorio, y luego ofrecían comida a cada una y se sentaban delante de ellas: los tamales que les ofrecían eran muy chiquitos, conforme a las imágenes, que también eran muy pequeñas (esto quita la duda que ofrece el ver una multitud de idolejos de que nos están llenando el Museo Nacional), ponían los tamales en unos platillos pequeños, y unos cajetillos con un poquito de mazamorra, y también unos tecomates pequeñitos en que cabía poquito de cacaoatl. Luego los ministros sacábanles los corazones a las imágenes, y se la daban al dueño de la casa puesto en una jícara verde. Habiendo ya muerto a todas aquellas imágenes o estatuas, quitábanles los adornos con que estaban aderezadas y todos juntos los quemaban en el patio con los cajetillos de la comida y todos los petates de juncias.



11o. Mes. — KALENDA. — OCHPANIXTLI. (Aseado, Barrido). — A esta fiesta los indios llamaban «Ochpanixtli» que quiere decir: «Barrimiento», porque en ella ponían al dios que ellos llamaban TOCI, que quiere decir: «Nuestra Abuela», la cual ostenta una escoba en la mano. Sacrificaban indias y otras vestían sus pellejos para bailar delante de la diosa TOCI.

verdes con que estaban adornadas las imágenes, y todas las alhajas en que les habían puesto de comer y de beber a las imágenes. Luego comían y bebían todos a honra de las estatuas muertas que se llamaban «tepieme». Luego dábanles de comer y beber a las mujeres que llegaban a este convite portando maíz, o mazorcas en los almantos, y ninguna iba sin llevar algo, o mazorcas de maíz hasta quince o veinte. En entrando, estábanse aparte, y las festejaban con comida y pulcre. Acabado el convite se cogían los papeles con que habían adornado los varales, que estaban puestos en los patios que llamaban tetevitl (llamaban de este modo a las garruchas adornadas con mazorcas) adornadas con mazorcas y que ponía al lado de Tlaloc en su Cú, y a Quetzalcoatl. Así terminaba la fiesta". (Sahagún). (Véase Códice No 16).

Entre los izalcos y otros pueblos de pipiles, esta fiesta de Atemoztli, es la que más vestigios ha dejado como herencia prehispánica de los toltecas o nahoas.

Los misioneros españoles fijándose en las fechas que los indios celebraban para honrar a sus dioses e ídolos, aprovecharon estas mismas fechas para implantar las fiestas religiosas del culto católico. Así, en la "Fiesta de Atemoztli", que los indios celebraban el 23 de Diciembre, los misioneros celebraban la antevíspera de las ceremonias de la «Pascua de Navidad», y aquellos bailes y cantares que antes fueron para sus idolatrías, los indios las dedicaron entonces al Divino Niño Jesús, Redentor de la Humanidad.

El baile y coros del ¡¡Jeu!! ¡¡Jeu!!, con sus garruchas adornadas de mazorcas, era el areyto en la fiesta de Atemoztli en época bastante lejana a la fecha de la Conquista. Obsérvese y léase con atención la descripción hecha por Fray Bernardino de Sahagún en la kalenda respectiva, y si el lector ha visto estos coros y bailes del ¡¡Jeu!! ¡¡Jeu!! y todo el ceremonial, no podrá menos que encontrar la similitud de la forma y carácter de la primitiva fiesta de los toltecas y nahoas.

No sólo esto; la música de esta fiesta de los izalcos, por su forma, su escala, el diseño melódico y el ritmo, no dejan lugar a duda de su primitivismo.

En la segunda parte de este libro, puede verse la descripción, la música y el estudio sobre esta ceremonia de los pipiles de Izalco.

KALENDAS — Tititl — 17o. MES

(Recoger el Grano o Fiesta de la Cosecha)

Correspondía esta fiesta al 12 de Enero.

"Al mes décimo séptimo llamaban: Tititl. En este mes hacían fiesta a una diosa que llamaban Tamatlecutli, y por otro nombre Tona, y por otro Coscamiauh; a honra de esta diosa mataban a una mujer, y después de que le habían sacado el corazón, cortábanle la cabeza y hacían areyto con ella. El que iba delante llevaba la cabeza por los cabellos en la mano derecha, haciedo sus ademanes de baile. Al día siguiente, todos los populares hacían unas talegas como bolsas con unos cordeles atadas, tan largas como un brazo; henchían aquellas talegas de cosas blandas, como lana, y llevábanlas escondidas (éstas eran especies de zambumbias sólo que ahora los indios las hacen de vejiga de toro) debajo de las mantas, y a todas las mujeres que encontraban por la calle dábanles de talegazos; llegaba a tanto este juego, que también los muchachos hacían las talegas, y aporreaban con ellas a las muchachas, de modo que las hacían llorar". (Sahagún). (Véase Códice No 17).

Esto de las talegas o zambumbias, las acostumbran, en las fiestas de Enero, allí en Izalco y en Sonsonate, sobre todo en el barric de Veracruz en la «Fiesta de los Tronos». En los izalcos, en esta fecha, acostumbran un baile que se llama «Tona» y otros le llaman «Shora».

KELENDAS — Itzcalli — 18o. MES

(Casa de Obsidiana)

Comenzaba este mes el 2 de Febrero.

"Al mes décimo octavo llamaban Itzcalli. En este mes hacían fiesta al «Dios del Fuego» que llamaban Xiuhtecutli Opecauhqui; hacían una imagen a su honra de gran artificio, que parecía que echaba llamas de fuego de sí, y

de cuatro en cuatro años, en esta misma fiesta, mataban esclavos y cautivos a honra de este dios, y agujereaban las orejas a todos los niños que habían nacido en aquellos años (4 años), dábanlos padrinos y madrinas. A los diez días de este mes sacaban «Fuego Nuevo» a la media noche delante de la imagen de Xiuhtecutli, muy curiosamente ataviada, y encendidos fuegos; luego a la mañana venían los mancebos y muchachos, y traían diversos animales que habían cazado en los días pasados, unos de agua, otros de tierra, y ofrecíanlos a los viejos, que tenían cargo de guardar a este dios; y ellos echaban en el fuego a todos aquellos animales para que se asasen, y daban a cada uno de estos mozos y muchachos un tamal hecho de bledos que ellos llamaban «vouhquiltamalli», los cuales todo el pueblo ofrecía aquel día, y todos comían de aquellos por honra de la fiesta; comíanlos muy calientes, y bebían y regocijábanse. En esta fiesta, en los años comunes no mataban a nadie; pero el año bisiesto, que era de cuatro en cuatro años, mataban en esta fiesta cautivos y esclavos; después que habían muerto los esclavos y cautivos, y a la imagen que representaba al «Dios Fuego», llamada Izcocauhqui, estaban aparejados y aderezados muy ricamente con ricos adornos todos los principales y señores, y personas ilustres, y el mismo Emperador, y comenzaban el areyto de gran solemnidad y gravedad, al cual llamaban Netecuitotiliztli, que quiere decir: «Areyto de los Señores». Este sólo se hacía de cuatro en cuatro años esta fiesta". (Sahagún). (Véase Códice Nº 18).

Obsérvese que en esta fiesta, que era la de fin de año, todos los indios tenían la costumbre de hacer y obsequiar tamales muy calientes, tal como sigue la costumbre después de tantos siglos, que nuestro pueblo en todas las clases sociales obsequian el año nuevo el clásico tamal. En esa misma fiesta hacían la celebración del «Fuego Nuevo», y los españoles, para quitar esa costumbre, establecieron las alboradas de fuegos artificiales y cohetes.

En las fiestas de Noche Buena, los izalcos cantan y bailan su famoso areyto del ¡¡Jeu!! ¡¡Jeu!!, que se prolonga hasta la fiesta de Año Nuevo y sigue hasta el Día de los Reyes.

La fiesta de fin de año era llamada: Vouhquiltamalqualiztli, y caía según el Padre Sahagún el 8 de Enero, y en él se acababa el año. Pero según Clavijero el año terminaba el 21 de Febrero.

LOS CINCO DIAS BALDIOS DEL AÑO

A los cinco días baldíos del año les llamaban Nemontemi, a los cuales tenían por aciagos. A los que en ellos nacían, si era varón, poníanle por nombre Nemen, o Mentlacatl, o Nenquizquiquiz, que quiere decir: «Ni Vale Nada», «Ni Será para Nada», «Ni Habrá Provecho de El»; y si era mujer, llamábanla Nencicatl, que quiere decir: «Mujer para Nada».

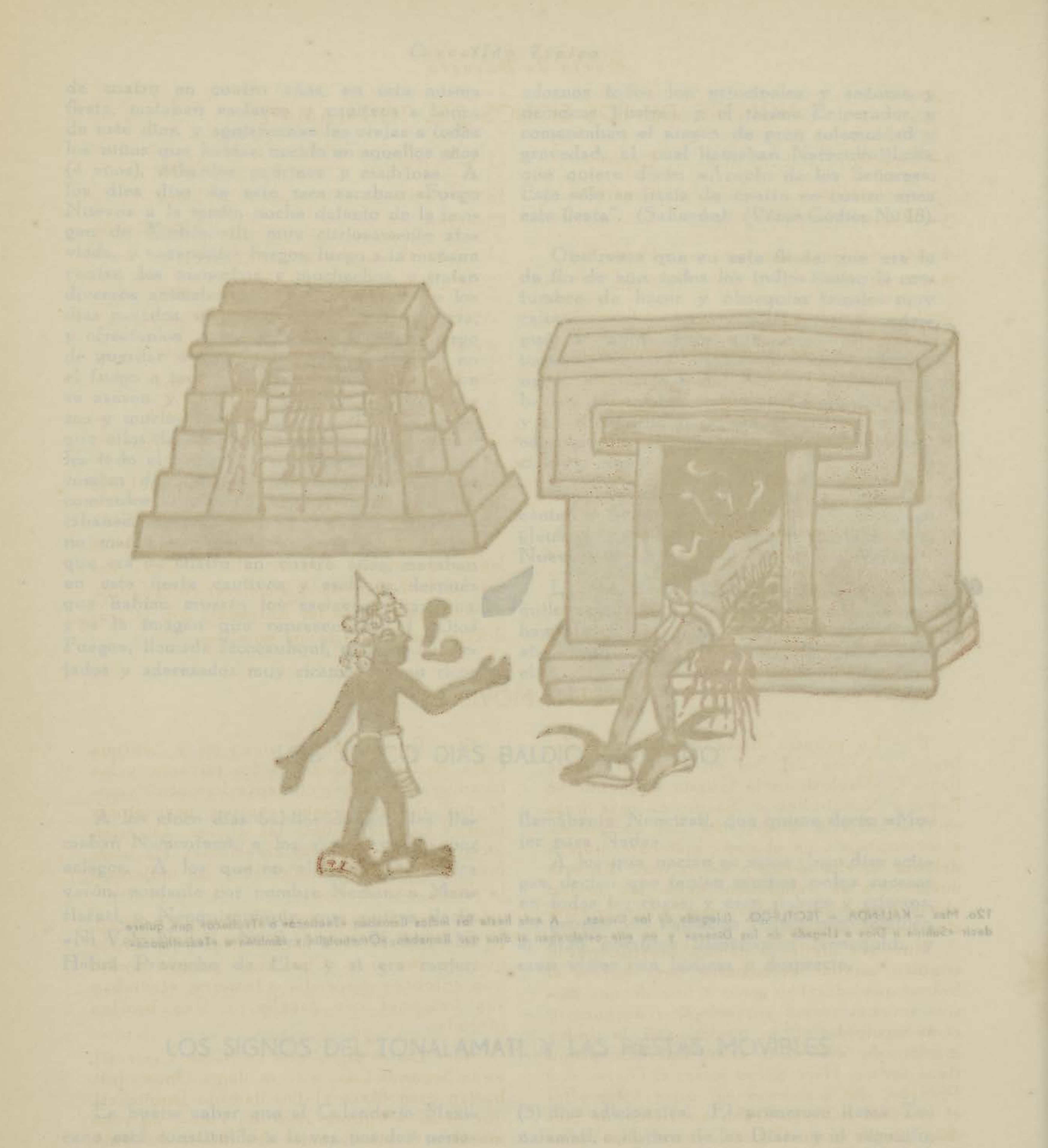
A los que nacían en estos cinco días aciagos, decían que tenían muchos malos sucesos en todas las cosas, y eran pobres y míseros; en general los llamaban Nemo; pero también si eran hombres llamábanlos Nenoquich, y eran vistos con lástima y desprecio.

LOS SIGNOS DEL TONALAMATL Y LAS FIESTAS MOVIBLES

Es bueno saber que el Calendario Mexicano está constituido a la vez por dos períodos: uno de 260 días, o sean 20 trecenas, y otro de 365 días o 18 veintenas, más cinco (5) días adicionales. El primerose llama Tonalamatl, o «Libro de los Días», y el segundo, denominado Tonalpouali, o «Cuenta de los Días".



12o. Mes. — KALENDA. — TEOTLECO. (Llegada de los Dioses. — A esta fiesta los indios llamaban «Teotleco» o «Teutleco» que quiere decir «Subida a Dios o Llegada de los Dioses» y en ella celebraban al dios que llamaban «Ometushtli» y también a «Tezcatlipoca».



12o. Mes – KALENDA – TEOTLECO. Llegada de los Dioses. ... A este hacía los indios llamaban «Teotleco» o «Teutleco» que quiere decir «Subida a Dios o Llegada de los Dioses» y en ella celebraban al dios que llamaban «Ometochtli» y también a «Tezcatlipoca».

NOMBRE DE LOS SIGNOS DEL TONALAMATL

1—Cipactli	Lagarto
2—Cuetzpallin	Lagartija
3—Mazatl	Venado
4—Itzcuintli	Perro
5—Acatl	Caña
6—Cozcaquauhtli	Buitre
7—Quiauitl	Lluvia
8—Ehecatl	Viento
9—Cohuatl	Culebra
10—Tochtli	Conejo
11—Ozomatli	Mono
12—Ocelotl	Tigre
13—Olin	Movimiento
1—Xochitl	Flor
2—Calli	Casa
3—Miquiztli	Muerte
4—Atl	Agua
5—Malinalli	Liana
6—Quauhtli	Aguila
7—Tecpatl	Pedernal

Estos signos estaban numerados por trecenas, de 1 a 13.

"El primer grupo comenzaba con el 1 Cipactli y terminaba con 7 Tecpatl, como se ve en el cuadro anterior. El segundo grupo comenzaba con 8 Cipactli. Se continuaba contando en orden cíclico, y al terminar el 13°. grupo de veinte signos se volvía a decir 1 Cipactli, pues se había contado un múltiplo de 13 y de 20". (Barberena).

La nomenclatura generalmente usada para las veintenas del Tonalpoualli, llamadas meses, ya la hemos dado a conocer en cada uno de los nombres de las Kalendas, con la traducción española de los vocablos.

FIESTAS MOVIBLES

1ª.—"La primera fiesta movible se celebraba a honra del Sol en el signo que se llama Ce-Ocelotl, en la Cuarta Casa que se llamaba Nahui-Ollin o Naolin; en esta fiesta se ofrecían a la imagen del Sol codornices, e incensaban, y en el medio mataban cautivos delante de ella a honra del mismo. En este mismo día se sangraban todas las orejas, chicos y grandes, a honra del Sol, y le ofrecían aquella sangre".

Nuestros pipiles o nahoas acostumbraron también muchas ceremonias para honrar al Sol, al que adoraban como a uno de sus dioses; muchas piezas arqueológicas de barro y otras esculpidas en la piedra, son la confirmación de este culto entre nuestros primitivos indios. Hace pocos meses el Diario «La Prensa», dió a conocer en unas fotografías el precioso hallazgo hecho en Izalco, de muchas piezas arqueológicas, entre ellas unas piedras con valiosos grabados y una piedra con un Sol esculpido, lo que viene a probar el culto que nuestros pipiles de Izalco tuvieron por el Sol.

2ª.—"En este mismo signo en la Séptima Casa hacían fiesta todos los pintores, y las lavanderas ayunaban cuarenta días; otros veinte por alcanzar buena ventura para pintar bien, y para tejer bien las labores. Ofrecían incienso y hacían otras ceremonias los hombres al dios Chicomexóchitl, y las mujeres a la diosa Xochiquetzal.

3ª.—En el signo que se llama Cemacatl, en la Primera Casa, hacían fiesta a las diosas que se llamaban Cisapitliti, porque decían que entonces descendía a la tierra; ataviaban sus imágenes con papeles, y llevábanles ofrendas."

4ª.—"En el signo que se llama Cemecatl, en la Segunda Casa que se llama Ometochtli, hacían gran fiesta al dios llamado Izquitecatl, que es el «Segundo Dios del Vino», no solamente a él sino a todos los dioses del vino, que eran muchos; aderezaban este día su imagen muy bien en su Cú, y le ofrecían cosas de comida, y cantaban y tañían delante de él, y en el patio de su Cú, ponían un tinajón

de pulcre e iban a beber todos los que querían. La primera agua miel que sacaban la llevaban a la casa de este dios como primicias".

5ª.—"En el signo llamado Ce-Xóchitl, en la Primera Casa, hacían gran fiesta a los principales y señores, bailaban y cantaban a honra de este signo, y hacían otros regocijos, y sacaban entonces los más ricos plumajes con que se aderezaban para el areyto. En esta fiesta el Señor (el Emperador) hacía mercedes a los hombres de guerra, a los cantores, y a los del palacio".

6ª.—"En el signo llamado Ce-Acatl se hacía fiesta en honor a Quetzalcoatl, en la Primera Casa, al «Dios de los Vientos», los señores y principales. Esta fiesta la hacían en la casa llamada Calmecac, que era en donde moraban los sátrapas de los ídolos, y donde se criaban los muchachos. En esta casa, que era como un monasterio, estaba la imagen de Quetzalcoatl. Este día la aderezaban con ricos ornamentos, y ofrecían delante de ella perfumes y comida; decían que este era el signo de Quetzalcoatl."

7ª.—"En el signo llamado Ce-Miquiztli, en la Primera Casa, hacían fiesta a Tezcatlipoca, etc."

8ª.—"En el signo llamado Ce-Quiauitl, en la Primera Casa, hacían fiesta a las diosas que llamaban Cioalpipilti: éstas decían que eran las mujeres que morían del primer parto. Decían que se hacían diosas y moraban en la Casa del Sol, y que cuando reinaba este signo descendían a la tierra, y herían con diversas enfermedades a los que encontraban fuera de sus casas. Tenían edificados oratorios a honra de estas diosas en todos los barrios donde había dos calles, que les llamaban Cioateucalli, o por otro nombre Cioateupan."

9ª.—"En el signo llamado Ce-Quiauitl, en la Cuarta Casa, que se llamaba Nauhecatl, por ser esta casa muy mal afortunada, mataban en ella a los malhechores que estaban presos, y también el Señor hacía matar algunos esclavos por vía de superstición, y los mercaderes y tratantes hacían alarde o demostraciones de las joyas en que trataban, sacándolas para que las viesen todos, y después a la noche comían y bebían, etc."

10ª.—"En el signo llamado Ce-Mallinalli, en la Segunda Casa, llamada Umecoatl, hacían fiesta, porque decían que este signo era de Tezcatlipoca. En esta fiesta hacían la imagen de Omecatl, y alguno que tenía devoción llevábala a su casa para que le bendijese y le hiciese multiplicar su hacienda, etc."

11ª.—"En el signo llamado Ce-Tecpatl, en la Primera Casa, sacaban todos los ornamentos de Vitzilopochtli, y los limpiaban y sacudían y ponían al sol; decían que éste era su signo, y el de Camaxtle. Los caciques y emperadores ofrecían todas las preciosas flores, que usan los señores principales, delante de la imagen de Vitzilopochtli."

12ª.—"En el signo llamado Ce-Ozomatli, decían que descendían las diosas llamadas Civapipilti a la tierra, y dañaban a los niños y niñas hiriéndolos con perlesia, y si alguno en este tiempo enfermaba, decían que ellas lo habían hecho. Los padres y las madres estos días no dejaban salir a sus hijos, para que no se encontrasen con estas diosas, de las cuales tenían gran temor."

13ª.—"En el signo que llamaban Ce-Itzcuintli, decían que era el signo del fuego; hacían en él gran fiesta a honra de Xiuctehcutli, «Dios del Fuego», y en ella le ofrecían mucho copal y muchas codornices; componían su imagen con muchos ornamentos ricos. En este mismo signo hacían la elección de los señores y cónsules, y en la Cuarta Casa de este signo hacían la solemnidad de sus elecciones con convites, areytos y dones. Después de estas fiestas pregonaban luego la guerra contra sus enemigos."

14ª.—"En el signo llamado Ce-Atl, en la Primera Casa de este signo, hacían fiesta a la «Diosa del Agua», llamada Chalchiuhtlicue, la celebraban todos los que trataban o comerciaban en el agua, ya vendiéndola, o ya pescando. Estos componían a su imagen, y la ofrecían y reverenciaban en la casa llamada Calpulli."

15ª.—"Los señores y principales, nobles y mercaderes ricos, cuando les nacía algún hijo o hija, tenían gran cuenta con el signo en que nacían y el día y hora, y de ésto iban luego a informar a los astrólogos judiciarios, y a preguntar por la fortuna buena o mala de la criatura que nacía; y si el signo en que nacía era próspero, luego le hacían bautizar, y si era adverso, buscaban la más próspera casa de aquel signo para bautizarla."



13o. Mes. — KALENDA. — TEPEILHUITL (Fiesta de los Montes). — A la Fiesta que celebraban en este mes los indios llamaban «HUEP CHTLI» que quiere decir «Grande Fiesta»; y la diosa que honraban se llamaba «XUCHIQUETZALLI», y sacrificaban una india; también en esta fiesta celebraban otra que llamaban «Pilahuana» que quiere decir «Borrachera de los Niños», y en ella bailaban con las niñas. Para el dios principal que se honraba era el «Dios Cerro-Verde» o «Tepictli».

Codex Magliabecchiano XIII 3).

16ª.—"De que los padres veían que su hijo era de edad para casarse, decíanle que le querían buscar mujer, y él respondía dándoles gracias por aquel cuidado que tomaban de casarle. Luego hablaban al principal que tenía cargo de los mancebos, que ellos llamaban Telpuchtlato, y decíanles cómo querían casar a su hijo, que le tuviese por bueno. Después buscaban un día bien afortunado de algún signo bien acondicionado, cuales eran Acatl, Ozomatli, Cipactli y Quauhtli. Unas viejas que se llaman Titici ataban la esquina de la manta del mozo, con la falda del vipil de la moza; así se concluía el matrimonio con otras muchas ceremonias."

17ª.—"En el signo llamado: Cuetzpallin, hacían fiestas consagratorias a este signo y en la Casa que le correspondía."

18ª.—"En los signos llamados Mazatl y Calli, hacían fiesta al «Dios de la Caza y de la Guerra», en la Casa de estos dioses."

19ª.—En los signos llamados Cohuatl y Tochtli, hacían grandes fiestas en la Primera Casa y en la Segunda Casa, en honra a los dioses Quetzalcoatl y Tezcatlipoca."

20ª.—"El signo vigésimo y último se llama Ce-Xochitl, y es el último de todos. Decían que éste era bien afortunado, y los que en él nacían eran prósperos y ricos."

Hasta aquí las kalendas y signos de Sahagún.

Tenían también otras dos fiestas, que en parte eran fijas y en parte movibles, porque se hacían por años interpolados. La una se hacía de cuatro en cuatro años, y la otra de ocho en ocho años.

La fiesta que se hacía de ocho en ocho años, a la cual llamaban Atamalqualiztli, que quiere decir: «Ayuno de Pan y Agua», era solemne y revestía grandes sacrificios.

FIESTA A LA DIOSA DEL AMOR: TLACULTEUTL

(O sea otra Venus)

Esta diosa tenía tres nombres: el uno era Tlaculteutl, que quiere decir «Diosa del Amor». El segundo nombre es Ixcuina. La llamaban con este nombre, porque decían que eran cuatro hermanas: la primera, era primogénita o hermana mayor, que a su vez se llamaba Tiacapan; la segunda, era hermana menor, que llamaban Teicu; la tercera, era la de enmedio, a la cual llamaban Tlaco; la cuarta, era la menor de todas, que llamaban Xucotzin. El tercer nombre de esta diosa es Tlaelquani, que quiere decir «Comedora de Cosas Sucias»; esto es, que según decían las mujeres y hombres carnales, confesaban sus pecados a estas diosas cuanto quiera que fuesen torpes y sucias, que ellas los perdonaban.

También decían que esta diosa Tlaculteutl favorecía sus amores.

EL FUEGO NUEVO

La más solemne ceremonia del «Fuego Nuevo» se hacía cada 52 años; pero siempre se llevaba a cabo la fiesta del «Fuego Nuevo» cada año.

Había un día señalado para sacar el «Fuego Nuevo», y entonces cada vecino de los poblados solía echar o arrojar en el agua, acequias o lagunas, los dioses y todos los enseres que tenían en sus casas, dejándolas completamente limpias. y después apagaban todas las lumbres, dejando los poblados completamente a obscuras. Era señalado cierto lugar donde se sacaba y se hacía la ceremonia del «Fuego Nuevo», y era en la cúspide de una alta sierra para que fuera divisado por todos, para tranquilidad de los pueblos y regocijo del milagro.

En México los toltecas iban a un determinado lugar de la sierra que llamaban «vixachtlán», que está en los términos de los pueblos Yxtapalapan y Colhuacan, a dos leguas de la capital. Esta ceremonia se llevaba a cabo a la media noche, y el palo de donde se sacaba el fuego, estaba puesto sobre el pecho de un cautivo que fué tomado en la guerra; sacaban el sagrado fuego de palo bien seco, con otro palillo delgado y largo como asta; y cuando acertaban a sacar fuego y

estaba ya hecha la lumbre, abrían las entrañas al cautivo, y sacándole el corazón lo arrojaban en el fuego, enseguida echaban el cuerpo hasta que se consumía en el fuego; los que tenían el privilegio de sacar «Fuego Nuevo» eran los grandes sacerdotes solamente y con especialidad el que era del barrio Copolco. Los sacerdotes se reunían vestidos con los ornamentos de sus dioses, y cuando el sol se ponía empezaban a caminar despacio y con mucha gravedad y silencio, por esto les decían Teunenemi, que quiere decir: «Caminan como Dioses». Con este paso de areyto llegaban al lugar de la sierra ya casi a media noche, y el gran sacerdote, llevaba en sus manos los instrumentos con que sacaba el «Fuego Nuevo»; por todo el camino iba probando la manera de sacar fácilmente la chispa milagrosa. (Esto era quizá para calentar con el frote los palos y costara menos hacer el fuego).

Esperaban este momento solemne en el mayor silencio y obscuridad, perplejos y atemorizados en ansiedad de lo que acontecería; porque decían que si no surgía o se pudiera sacar el «Fuego Nuevo», que sería el fin del género humano, y que aquella noche y aquellas tinieblas serían perpetuas; que el sol no tornaría a salir de nuevo; que de arriba vendrían y descenderían los «tzitzimitlz» que eran unas figuras feísimas y terribles, que comerían a los hombres y mujeres, por lo cual todos subían a los techos de sus viviendas y ninguno osaba estar abajo.

Todos los pueblos congregados alrededor de aquel lugar en que se llevaba a cabo la importante ceremonia, no hacían más que mirar hacia aquella parte por donde había de aparecer la lumbre del «Fuego Nuevo».

Cuando ya el gran sacerdote había efectuado el milagro de sacar el «Fuego Nuevo», los otros sacerdotes atizaban para hacer una gran hoguera que se pudiera ver de lejos, y cuando todos veían aquella lumbre, luego cortaban sus orejas con cuchillas de obsidiana, y tomando la sangre que salía, la esparcían hacia aquella parte donde aparecía la lumbre. Esta era la ofrenda de su sangre por el privilegio que acababan de obtener. La muchedumbre prorrumpía en un grito unánime de alegría, luego que veían en lo alto la luz de la hoguera y se entregaban a fiestas, areytos y danzas místicas, practicaban algunas nuevas ceremonias hechas especialmente para este gran acontecimiento.

Los ministros y sacerdotes llamaban a los que habían venido de los pueblos y tribus, que eran los más recios, apuestos y ligeros, pero especialmente grandes corredores, y prendiendo unas teas de pino hechas a manera de hachas, corrían todos a gran prisa y a porfía, para que muy presto se llevase la lumbre a los otros pueblos. Cuando ya llegaban al pueblo trayendo aquella lumbre, con dichas teas de pino, la llevaban al altar del templo y la ponían en un candelero hecho de cal y canto, colocado delante del ídolo, y ponían en él mucho incienso y copal. De allí tomaban y llevaban al aposento de los sacerdotes de los ídolos, dejaban que todos los vecinos de la ciudad vinieran a tomar el fuego, y era de ver aquella multitud de gente que llegaba al templo por su lumbre o «Fuego Nuevo»; y así hacían hogueras grandes en cada barrio acompañadas de muy grandes regocijos. Lo mismo ejecutaban los sacerdotes de otros pueblos, que llevaron la lumbre muy aprisa y a porfía, porque el que más podía correr que otros, tomaba la tea de pino, y a toda prisa, casi en un momento, llegaban a sus pueblos. Bello espectáculo era el de los «Fuegos Nuevos» en todos los pueblos, dando la impresión de ser de día, tal era el esplendor de las hogueras sacras.

Cada año renovaban el «Fuego Nuevo», y todos también renovaban los enseres de sus casas, poniendo en el suelo nuevos petates y todos se ataviaban con nuevos trajes.

Tenían una tabla antiquísima que era la cuenta de los años, cuyo inventor fué Quetzalcoatl. Esta tabla procede de esta manera: comienza del Oriente, que es donde están las «cañas» y dicen ce-acatl, y de allí van al Norte donde está el «pedernal» y dicen umetepatl: luego van al ábrego, que es donde está el «conejo» y dicen, navitochtli; y luego tornan al Oriente, y dicen, macuilliacatl y así van dando cuatro vueltas, hasta llegar a trece, que se acaban donde comenzó, y vuelven a uno diciendo ce-tecpatl, y de esta manera dando vueltas, dan trece años a cada una de las cuatro partes del mundo, y entonces se cumplen cincuenta y dos años, que es una gavilla de ellos, donde se celebra el jubileo, y se saca el «Fuego Nuevo» en la forma ya expuesta. El año comenzaba el 2 de Febrero. (Extractado de Sahagún).



14o. Mes. — KALENDA. — QUECHOLLI (Ave Preciosa).—A esta fiesta los indios la llamaban «QUECHOLLI» que quiere decir «Saéta» que por otro nombre llamaban «Mitl», y al dios que celebraban era «MIZCOATL».

(Codex Magliabecchiano XIII 3).

CEREMONIAS AL SOL

Todos los días ofrecían sangre e incienso al Sol apenas extendía su mano el Dios Sol en el Oriente, ofreciéndole sangre de las orejas y sangre de codornices, a las cuales arrancándoles las cabezas corriendo sangre las alzaban hacia el Sol como ofreciéndola y haciendo esto decían: "ya ha salido el Sol, que se llama Tonametl Xiuhpitontliquauhtleoamitl, no sabemos como cumplirá su camino este día, ni sabemos si acontecerá algún infortunio a la gente" y luego enderezaban sus palabras al mismo astro diciendo: "Señor nuestro, haced prósperamente vuestro oficio". Esto hacían cada día a la salida del Sol.

Ofrecíanle incienso cuatro veces al día, y cinco de noche. Cuando llegaba la noche ofrecían incienso, y saludándola decían: "El «Señor de la Noche» ya ha salido, que se llama Yeatltecutli, no sabemos cómo hará su oficio o su curso".

Cuatro días ayunaban antes de la fiesta del Sol, y al medio día tocaban los caracoles, pitos y trompetas, y pasándose mimbres por la lengua ofecían aquella sangre, y hasta a los niños tiernos les sacaban sangre de las orejas para ofrecerla en aquella hora; hacían esto sin decir nada, delante de la imagen del Sol, que estaba en un Cú, que llamaban: Quauhxicalco.

LOS JURAMENTOS Y VOTOS

Los primitivos indios usaban hacer votos a los ídolos de servirles con algunos sacrificios y ofrendas. Tenían también costumbre de hacer juramento de cumplir alguna cosa que se obligaban; y si les demandaban que hicieran juramento para estar seguros de su palabra, el juramento que hacían era en la siguiente forma: "Por vida del sol, por vida de nuestra señora la tierra que no haré falta en lo que tengo dicho, y para mayor seguridad, como esta tierra". Y luego tocaba con los dedos en la tierra, y llevándolos a la boca, lamíalos y así comían tierra haciendo juramento.

LOS CANTARES A HONRA DE LOS DIOSES

"Costumbre muy antigua es de nuestro adversario o enemigo, de buscar escondrijos para hacer sus negocios, conforme a lo del Santo Evangelio que dice: "que quien hace mal aborrece la luz". Conforme a esto, este nuestro enemigo (el demonio) en esta tierra plantó un bosque o arcabuco lleno de muy espesas breñas, para esconderse en él y no ser hallado, como hacen las bestias fieras, y muy ponzoñosas serpientes. Este bosque o arcabuco breñoso, son los cantares que en esta tierra urdió que se le hicieran y usaran en su servicio, como su culto divino y salmos en su loor, así en los templos como fuera de ellos (los cuales llevan tanto artificio que dicen lo que quieren. y pregonan lo que él manda, y entiéndenlos solamente aquellos a quien enderezaban). Es cosa muy averiguada que en la cueva, bosque o arcabuco donde el día de hoy, el adversario se esconde, son los cantares y salmos que tienen compuestos, y se le cantan "sin poderse entender lo que en ellos se trata, más que por aquellos naturales, acostumbrados a este lenguaje"; de manera, que cantan todo lo que él quiere, entendiéndolo solo ellos, sin que los demás puedan entender cosa alguna". (Sahagún).

Esa costumbre de los juramentos arriba apuntada, no se ha extirpado del todo todavía, pues entre los indígenas de Izalco y los de Panchimalco, hay algunos que al hacer juramento tocan con la mano la tierra y se la llevan a la boca. Esto pude presenciarlo yo hace algunos años en Izalco.

Me contaron después, que en Panchimalco había también esta costumbre.

Tienen también la costumbre de comer tierra, y esta herencia de los antiguos toltecas persiste en la raza indígena, sobre todo en los niños pequeños que hasta se esconden para comer tierra. El sedimento indígena es fuerte en estas costumbres, que se encuentran también entre muchos ladinos.

Los españoles, sobre todo los santos misioneros que se dieron a la tarea de convertir y civilizar a los primitivos indios, comprendiendo lo arraigada que estaba esta costumbre entre ellos, suplantaron el juramento pagano, imponiendo la costumbre de comer «Tierra del Señor» para sanar de sus enfermedades. Esta Tierra del Señor, es blanca como de yeso, y en todas las romerías religiosas de los pueblos en el atrio del templo la venden, pues los indígenas y no indígenas no dejan nunca de comprar la «Tierra del Señor» para sanar de sus enfermedades. Por eso he dado a conocer aunque muy extractadamente las Kalendas de Sahagún, para que el estudioso e investigador, leyendo con atención y observando después, encontrará que muchísimas de nuestras costumbres y fiestas, conservan con gran fuerza todavía la herencia de nuestros progenitores los toltecas.

CUICACALLI

(Casa de Canto)

Así se llamaban unas casas grandes que habían junto a los templos, donde se enseñaba a cantar, a bailar y tocar. Era obligatorio acudir a ellas y se castigaba con severidad a los que faltaban. Tenían estos edificios muchos aposentos grandes en derredor de un gran patio donde se bailaba.

Había ancianos ocupados exclusivamente de recoger de sus casas a muchachos de doce a catorce años, para llevarlos al Cuicacalli de su barrio, y ancianas se encargaban de conducir a las muchachas y volverlas a sus casas después de la fiesta. En todas las ciudades grandes había junto a los templos un Cuicacalli. El baile era para los toltecas uno de los más preciados entretenimientos, en cuya enseñanza y aprendizaje ponían especial empeño y atención.

Todos los jóvenes que se educaban en el Telpuchcalli iban al Cuicacalli a bailar todas las noches.

Los más grandes de la nobleza, y los mismos reyes, emperadores o caciques, solían tomar participación en los mitotes y areytos, sobre todo en las grandes solemnidades que se celebraban en el patio frontero al Templo Mayor.

Pero aparte de entretenimiento o regocijo, tenía un importante y principal objeto: el canto acompañado de baile, desempeñaba el papel de *anales o de crónicas.* A falta de abecedario, y de lenguaje escrito, constituía la única forma de conservar memoria de lo pasado, literatura y tradiciones guerreras y religiosas.

Había bailes públicos en los patios de los templos, dedicados a los dioses. Bailes en el patio de Palacio para entretenimiento del Rey o Emperador, y bailes en el Cuicacalli donde se enseñaba este arte a los mozos. Aparte de los bailes en las casas particulares, que eran frecuentes.

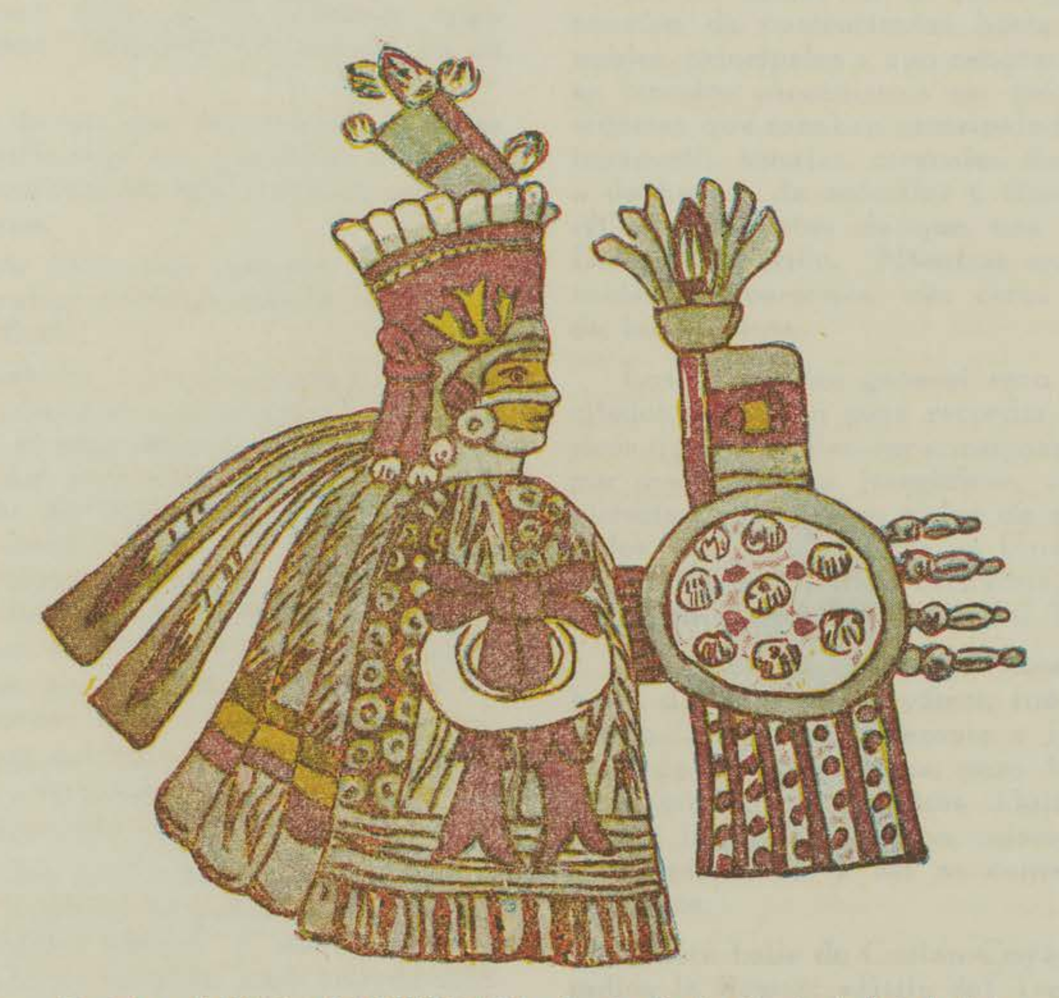
Los músicos pertenecían a una jerarquía especial, eran de descendencia noble, y cuando tocaban los instrumentos, se colocaban en el centro. Los bailadores elegían compañera tomando de la mano a la que les gustaba, y todos se arreglaban por círculos concéntricos.

Tenían dos maestros o guiadores de la danza; lo que ellos hacían, los demás lo imitaban. El movimiento de los pies era acompañado con meneos del cuerpo, de la cabeza o de los brazos, al compás de la música y del canto.

Los jóvenes eran extremadamente respetuosos, apenas se atrevían a levantar los ojos delante de las doncellas, porque se castigaba con penas severísimas aún la más pequeña falta de honestidad o respeto. Todos cantaban y bailaban a la vez. El canto y el baile graves y reposados eran para los Señores y para las grandes soleminades; y eran de compás alegre y movido para los jóvenes, y entonces se permitían ciertos requiebros y amoríos.

Había otro baile con sonecillos agudos, acompañado con visajes descompuestos y meneos impúdicos, propio de gente libertina, al que llamaban Cuecuechcuícatl, que quiere decir: "canto que da comezón o cosquilleo".

Había muchas clases de bailes y cantos que cuidadosamente se ensayaban antes de las fiestas solemnes de los dioses a quienes se dedicaban. Con frecuencia usaban los disfraces de águilas, tigres, leones, monos, cadejos, tunco de monte, etc. El más solem-



15o. Mes. — KALENDA. — PANQUETZALIZTLI. — (Izar las Banderas) — A esta fiesta la designaban «PANQUETZALIZTLI» que era la mayor de todas las fiestas y al dios que celebraban se llamaba «VITZILUPUCHTLI».

(Codex Magliabecchiano XIII. 3).

ne y apropiado era el baile de Xochiquetzal, con gran derroche de colorido y de flores.

El ejercicio de baile duraba desde una hora antes de que el sol se pusiera hasta un buen rato de la noche. Los que tocaban los instrumentos y profesores se ponían en el centro del gran patio, y los alumnos, cogidos de la mano, formaban un círculo en su derredor.

A ciertas horas, que los jóvenes no estaban, había baile para los guerreros y nobles llamados Tequihuaque, que bailaban con mujeres mundanas.

Cada ídolo tenía sus cantares especiales, los que ensayaban cuidadosamente varios días antes de la fiesta.

"Estos cantares eran compuestos con metáforas tan obscuras que apenas hay quien las entienda si muy de propósito no se estudian y platican para entender el sentido de ellas. Yo me he puesto de propósito a escuchar con mucha atención lo que cantan y entre las palabras y términos de la metáfora y paréceme disparate y después platicado y conferido, son admirables sentencias. Así en lo divino que agora componen como en los cantares humanos."

"Esos cantares divinos eran llenos de lamentaciones y la música muy triste, que me da pesadumbre oírlo y tristeza". (Durán).

La invitación para el baile consistía en que ocho o diez hombres se ponían a silbar fuertemente al mismo tiempo, y los huéhuetl y teponaztlis que se sonaban muy suavemente.

Los bailadores se presentaban ataviados con mantas (tilmatli) de distintos colores, anudadas sobre el hombro derecho y con ramilletes de flores y abanicos de plumas en las manos; algunos se presentaban, como dijimos antes, con máscaras de animales fieros o con la mitad del rostro pintado.

En los bailes en los patios del palacio, se reunían de cuatrocientas hasta mil personas nobles, principales y aun señores; se alineaban en círculos concéntricos en derredor de los músicos, que sonaban principalmente huéhuetl, teponaztli, sonajas, caracoles, flautas de barro o de huesos de animales y trompetas, las terribles trompetas de que nos habla Bernal Díaz del Castillo. Mientras más alto rango tenían las personas, más cerca se colocaban de los músicos.

Los cantos, en general eran alegres, regocijados o servían para recordar hechos históricos que no podían ser consignados en detalle por medio de sus jeroglíficos, como guerras, victorias, cataclismos, vidas de sus reyes pasados, etc. Un ejemplo en Guatemala de estos bailes con letra recordatoria, es el baile de Rabinal Achí o «Baile del Tún».

Aquí en El Salvador creemos que el baile del Cujtan-Cuyámet, fué como el de Rabinal, con letra referente a la vida y luchas de nuestros indios; pero los españoles, para quitar las prácticas idolátricas, impusieron la otra letra con relación al pascol que representan y así se conservó tradicionalmente.

A este baile de Cujtan-Cuyámet, nuestros indios le llaman: «Baile del Trozo», como le llaman también los de Guatemala al baile de Rabinal.

TEMPLO DEL SOL

El Templo del Sol estaba adjunto a la Casa de las Aguilas; era una pirámide a la que se subía por 40 gradas, poco más o menos, y en la parte superior de la pirámide había una pieza mediana o adoratorio donde había una Imagen del Sol "pintada de pincel en una manta, la cual figura era en forma de mariposa con alas y en derredor un cerco de oro con muchos rayos". (Durán, Capítulo LXXXVIII).

Esta figura en forma de mariposa de que nos habla Durán, no era otra cosa que el Nahui-Ollin, con la cara del Sol en el centro.

Al lado o frente de este adoratorio había un patio encalado de siete u ocho brazas, que Durán llama Cuauhxicalco, donde estaba la Piedra del Sol y la piedra agujereada llamada Temalácatl, que servía para el sacrificio gladiatorio, que se verificaba durante las fiestas de Xipe, «El Desollado», cuyo templo también estaba vecino de este patio.

Aquí en este templo se llevaban a cabo todos los rituales consagrados al Sol.

CASA DE LAS AGUILAS

Le llamaban Cuacuauhtinchan, «Morada o Madriguera de las Aguilas», porque era la principal Orden Militar de la Nación, «Los Caballeros Aguilas», la que patrocinaba este culto (Tequihua, Cuachic, Otómitl, etc.)

Aparte del templo había aposento para los ministros y servidores; contiguo estaban grandes salones destinados para las reuniones con objeto militar: el Teucalli, sala para sesiones o juntas de los reyes o señores; el Pilcalli, para príncipes o nobles; el Cuauhcalli, para los guerreros más distinguidos llamados «Aguilas» y otro donde se reunían los Calpixques, Mayordomos, Comisarios o Jefes Políticos, encargados de hacer cumplir en toda la Nación los acuerdos y disposiciones militares.

También estaba allí un Colegio Militar donde los hijos de los nobles aprendían todo lo concerniente al arte de la guerra. En la portada de esta casa, había dos águilas grandes, labradas en piedra, por eso se llamaba Quauhquiaoac (Cuauhquiahuac). (Sahagún, 177, 2ª. Relación).

EL CALMECAC

El Calmecac era un Colegio Religioso para ambos sexos. Los señores principales ofrecían a sus hijos a la casa que se llamaba Calmecac, pues era su intención que allí se preparasen para ministros de sus dioses. De allí salían los grandes sacerdotes, después de haber sido sometidos todos los que en él se educaban, a rigurosas y ásperas disciplinas.

Los padres, cuando llevaban a sus hijos al Calmecac, después de hablar con los sacerdotes y ministros encargados de la educación, llevábanles al adoratorio y se los ofrecían a Quetzalcoatl (que era el dios que se adoraba en el Calmecac). Esta era una casa de penitencia y lágrimas, donde se educaban y formaban los señores nobles. Cada hijo de noble que ingresaba, llevaba ricos presentes y ofrendas al dios Quetzalcoatl; en seguida los sacerdotes lo tomaban y le ungían con perfumes, y con tinta pintábanle todo el cuerpo y la cara, y le ponían unas cuentas de palo que se llamaban tlacopatli, le cortaban las orejas, sacándole sangre para ofrecerla a Quetzalcoatl.

Los muchachos que se educaban en el Calmecac, ya grandecitos, iban a buscar puntas de maguey, y a las once horas de la noche tomaban el camino para un lugar determinado para cumplir su penitencia, llevando consigo las puntas de maguey cada uno a solas, y llevaba un caracol para tañer en el camino. Llevaba también un incensario de barro y una bolsa en que iba el incienso, teas y puntas de maguey, caminando desnudo a poner al lugar de su devoción las puntas de maguey, metiéndolas en unas pelotas hechas de heno, y después regresaban sonando el caracol. Al que faltaba a esta penitencia castigábanle punzándole las orejas, el pecho, muslos y piernas con las puntas de maguey o los azotaban con ortigas. Eran sometidos a rigurosos ayunos, a pan y agua todo el día, no comiendo nada hasta la media noche. Les enseñaban todos los cantares de los ritos, que se llamaban «Cantos Divinos», cuyos versos estaban escritos en libros por caracteres; también les instruían en la astrología indiana, en las interpretaciones de los sueños y en la cuenta de los años.

Eran preparados sacerdotes especiales para cada dios; el sacerdote llamado Quetzalcoa servía y era sucesor de Quetzalcoatl; el que se llamaba Tlaloctlamacazqui servía a Tlaloc «Dios de las Lluvias». Y eran dos los llamados sumos sacerdotes: a uno lo designaban Teoteztlamacazqui, y al otro, Tlaloctlamacazqui.

EL TELPUCHCALLI

Telpuchcalli, según su etimología, quiere decir: «Casa de Jóvenes», es decir, Instituto o Colegio para la Juventud.

Este Colegio o Instituto estaba en el templo de Tezcatlipoca; en él se enseñaban buenas costumbres, al mismo tiempo que se les preparaba para la carrera pública o de armas o ya para el ejercicio sacerdotal, según las inclinaciones que demostraban los jóvenes. En cada ciudad había dos o más Telpuchcalli,



16o. Mes. — KALENDA. — ATEMOZTLI. — (Fin de las Aguas). — A la fiesta le decían «ATEMOZTLI» y al dios le llamaban «TLALOC».

(Codex Magliabecchiano XIII. 3).

CASA DE LAS AGUILAS

EL TELPUCHCALLI

y en cada uno de ellos había un departamento dedicado a las niñas y para los niños.

A estos Colegios concurrían los hijos de los principales, nobles y reyes, al mismo tiempo que los hijos de los plebeyos o de humilde condición.

En estos establecimientos se formaban los que en el futuro deberían desempeñar los cargos principales en la organización indígena, tanto civiles como militares.

Telpuchtlato se llamaba al Jefe o Director del establecimiento. También le llamaban Teachcacan, que quiere decir Profesor o Pedagogo.

Se ocupaban de aprender los bailes religiosos y profanos, practicar todas las formas sociales y ceremoniales, ejecutar fuertes trabajos físicos o manuales, sembrar los campos, alzar las cosechas y, además, tenían la obligación de ir diariamente a la puesta del sol, a cantar y bailar al Cuicacalco.

MUSICOS Y CANTANTES

Los músicos y cantantes eran muy respetados y estimados entre los toltecas, porque conservaban en sus cantares los recuerdos del pasado. Por tanto, consideraban a los hombres que se dedicaban a estas artes, como sabios y escolares. Los músicos y cantantes pertenecían casi siempre a una casta privilegiada, y gozaban de distinciones y honores que no alcanzaban otros servidores de la nación.

EL AREYTO

Se reunían todos los cantadores y danzantes en la casa llamada Cuicacalli, aguardando a lo que les mandase su Señor, si quería bailar y probar, u oír algunos cantares de nuevo compuestos. Tenían a la mano aparejados todos los atavíos del areyto: atambor, atamboril, los ayacaxtli (sonajas), tetzilacatl y chicahuaztli; flautas tlapitzalli, trompetas y caracoles, cuernos y silbatos, con todos los maestros tañedores, cantantes y bailadores, y los atavíos del areyto para cualquier cantar. Si mandaba el Señor que cantaran los cantores de Vexotzincauitl o Anahuacaiutl, así los cantaban y bailaban con los atavíos del areyto de Vexotzincauitl o Anahuacaiutl; y si el Señor mandaba a los maestros y cantores que cantasen y bailasen el cantar que se llama Cuextecaiutl, tomaban los atavíos del areyto conforme al cantar; de modo que los cantores tenían muchas y diversas maneras de atavíos de cualquier areyto para los cantares y bailes.

El Señor o Emperador lo primero que hacía era: dictar el cantar que se debía de decir, y mandaba a los cantores que le pusiesen en el tono que quería, y que le proveyesen muy bien; también mandaba hacer aquellas «macetas de ulli» (o sea bolillo semejante al que se usa para tocar la tambora militar), con que tañen el teponaztli, y que éste y el atambor fuesen muy buenos; también los meneos que habían de hacer en la danza, y los atavíos, insignias o divisas con que se habían de componer los que iban a danzar; señalando también a los que habían de tañer el atambor y teponaztli, los que tenían que guiar la danza del areyto, y señalaba el día de él, para alguna fiesta de los dioses. Para entonces el Señor se presentaba con riquísimos ornamentos y sus mejores joyas, lo mismo hacían los príncipes y nobles, pues todos encabezaban el areyto en honor a sus dioses. Pero si alguno de los cantores, bailadores o tañedores hacía falta durante el areyto, esto era considerado como delito, y luego el Señor les hacía prender, y otro día los mandaba a matar.

Veamos lo que dice del areyto «Motolinía» —Memoriales Cap. 26—en uno de sus párrafos: "El Señor con los principales y viejos andan delante de los atabales bailando: estos hinchen tres o cuatro brazas alrededor de los atabales, y con éstos otra multitud que van ensanchando e hinchendo el corro".

"Los delanteros son dos hombres sultos de los mejores danzantes, que van guiando la danza. En estas dos ringleras, en ciertas vueltas y continencias que hacen, a las veces miran y tienen por compañero al de frente, y en otros bailes al que va junto tras de él".

"En época muy precortesiana el número de danzantes pasaba de dos mil, pero de la conquista para acá, fué disminuyendo y apocando el número que se conserva hoy día".

"Los primeros cantos van en tono bajo, como bemolados, y despacio; el primer canto es conforme a la fiesta, y siempre dan principio de canto aquellos dos maestros, y luego todo el corro prosigue el canto y el baile juntamente, y toda aquella multitud traen los pies tan concertados, que no discrepan ni sale uno del compás, haciendo todos los mismos movimientos, con los atabales y cantantes concertadamente".

"Los grandes danzadores de España que lo ven se espantan, y tienen en mucho las danzas de estos naturales, y el gran acuerdo y sentimiento que en ellas tienen y guardan".

"Los que quedan apartados de aquella rueda (es decir, al lado de fuera) podemos decir que llevan el compasillo, que es de un compás hacer dos, y van en movimiento doble y meten más obra en la danza... Los que andan en medio del corro hacen su compás entero, y los movimientos, ansí del cuerpo como de los pies, van con más gravedad. Ciertos levantan y bajan los brazos con mucha gracia. Cada verso o copla, repiten tres o cuatro veces, y van procediendo y diciendo su cantar bien entonados, que ni en el canto, ni en el baile, ni en los atabales sale uno de otro. Acabado un cantar, toma la vez el atabal mudó el tono: todos cesan de cantar, e hecho ciertos compases de intervalo en el canto, mas no en el baile, luego los maestros echan otro cantar un poco más alto y el compás más vivo, y ansí van subiendo los cantos y mudando los tonos y sonadas, como quien de una baja, muda y pasa a una alta, y de una danza a un contrapás. Andan bailando algunos muchachos y niños, hijos de principales, de siete y ocho años, que cantan y bailan con los padres. Como los muchachos cantan en prima voz, agracian mucho el canto. A tiempo tañen sus trompetas, y unas flautillas no muy entonadas. Otros dan silbos en unos huesezuelos que suenan mucho. En estos bailes sacan muchas divisas y señales en que se conocen los que han sido valientes hombres en la guerra".

LOS ORNAMENTOS Y ADORNOS QUE USABAN LOS SEÑORES EN LOS AREYTOS

Uno de los aderezos y el primero que usaban los Señores en los areytos se llamaba quetzalalpitoai, que consistía en dos borlas, hechas de plumas ricas de quetzal guarnecidas con oro, muy curiosas, y traíanlas atadas a los cabellos de la coronilla de la cabeza, que colgaban hasta las sienes; se ponían también un plumaje rico y ostentoso a cuestas, que se llamaba: tlauhquecholtzontli muy característico. Adornaban también sus brazos con ajorcas de oro; y unas orejeras de oro con discos labrados de jade; se ponían también atadas a las muñecas, una correa gruesa sobada con bálsamo, y en ella una cuenta gruesa de chalchivitl, u otra piedra preciosa. También se ponían un barbote de chalchivitl, engastado en oro, metido en la barba, a veces estos barbotes eran de cristales largos, dentro de ellos unas plumas azules metidas, que les hacen parecer zafiros. Y otra gran variedad de piedras preciosas, se ponían también en los barbotes. Tenían el bezo agujereado y de este pendían colgadas, como que salían de dentro de la carne; a veces usaban medias lunas de oro colgando de los bezotes. En el agujero de las narices los grandes Señores, metían unas turquesas muy finas, u otras piedras preciosas, a uno y a otro lado de la nariz. Del cuello pendía grandes sartales de piedras preciosas, y de un collar de oro pendía un medallón con jeroglíficos y una piedra preciosa en medio de ella, que por la circunferencia colgaban unos pinjantes de perlas.

Usaban en las muñecas unos brazaletes de mosaicos, hechos de jadeíta con unas plumas ricas que salían de ellos; y bordadas de plumas ricas y con oro, unas bandas que ceñían su cintura y les caían hasta los pies. Llevaban en las piernas de la rodilla abajo grebas de oro muy delgado; tenían también en la mano derecha una banderilla de oro, que en lo alto como remate llevaba un flamín de plumas de quetzal. Ostentoso era el penachón de plumas de quetzal que ornaba su frente, la cabeza del quetzal y las alas servían de diadema, y la cola caía majestuosa hacia atrás, con unas plumas muy vistosas y



17o. Mes. — KALENDA. — TITITL. (Recoger el Grano o Fiesta de la Cosecha). — Celebraban la fiesta llamada «TITITL», y al dios que en ella se festejaba le decían «CIHUACOATL» o también «TLAMATECUTLI» que quiere decir: «Mujer Culebra».

(Codex Migliabecchiano XIII 3).

largas; las alas del quetzal venían hacia las sienes como cuernos de hierático simbolismo.

Llevaban en la mano unos mosqueadores o abanicos, que llamaban: quetzallicahuaztli; en la mano izquierda, pendiente de un brazalete de turquesas, pendían unas bandas de oro. Otras veces acostumbraban a llevar unos collares de oro hechos en forma de eslabones de serpiente; y otros llevaban en los areytos ramos de flores simbólicas en la mano, juntamente con una caña de humo perfumado que iban fumando. Otros llevaban unas sonajas de oro, y otras de morrito que iban sonando mientras bailaban. A veces usaban (según el carácter de la danza o areyto) máscaras labradas de mosaicos y de cabelleras recogidas en la coronilla, adornados con unos penachos de oro que salían de las máscaras.

Los grandes sacerdotes y ministros a veces llevaban, además de los ornamentos de rigor, insignias, símbolos y hasta las figuras de los dioses, según a quien iba dedicado el ritual del areyto. A los grandes sacerdotes como a los señores, nunca les faltaba el pequeño cetro en la mano, pues él, era señal de jerarquía y poder.

Estudiemos bien estos ornamentos que constituían la indumentaria indígena precolonial, y situémonos frente a los bailes indígenas actuales, y encontraremos: mucho de los símbolos, figuras y ornamentos de la antigua usanza, especialmente en el baile de «Moros y Cristianos», que de español sólo tiene la relación, pues la indumentaria recuerda inmediatamente los ornamentos ostentosos que los sacerdotes, emperadores, caciques y principales usaban en los antiguos areytos en honor de los dioses de los primitivos toltecas.

Además, el ritmo del baile de «Moros y Cristianos», es completamente indígena, lo mismo que la melodía de las diversas partes de este baile (salvo algunos compases de interpolación española, pero del siglo XVI), son de una estructura y sabor completamente precortesianos.

Las razones que tengo para suponer ésto las verá el lector en el Estudio y Clasificación de Melodías, más adelante.

Hay en este baile de «Moros y Cristianos» un afán de *persistencia indígena* en conservar con toda fidelidad *los pasos antiguos que son los del areyto, los ritmos de su raza, y en todo lo posible también la indumentaria en estos bailes de sus antepasados.* Esto lo han logrado, con la repetición constante, en donde hay familias enteras dedicadas a la conservación de estos bailes e indumentaria, que desde hace siglos vienen legando, como sagrada herencia, a hijos y nietos, como el único tesoro que les quedó después del total despojo sufrido en la conquista y después de la conquista.

ARTE DE LA CERAMICA EN CUZCATLAN

El arte de la cerámica en el territorio de Cuzcatlán (ahora El Salvador) llegó a alcanzar en las antiguas civilizaciones, un grado de perfección artística tal, que hoy día, arqueólogos y artistas, quedan perplejos ante el enigma de sus símbolos, el material y técnica empleados y la mano prodigiosa que dejó la emoción de su alma en las maravillosas decoraciones de vasos, pebeteros, cajetes, etc.

La cerámica de El Salvador, ha sido estudiada por notables arqueólogos, y uno de ellos, el distinguido científico Samuel K. Lothrop, en un profundo estudio hecho en los diversos niveles o humus encontrados, así como por las capas de ceniza, la clasifica en dos «tipos»: primero, los del *nivel inferior* (el más profundo), y el segundo, los del *nivel superior.*

En los «tipos» encontrados en el *nivel inferior,* después de estudiar y describir sus características, dice de pertenecer a la cultura «arcaica».

En los «tipos» encontrados en el *nivel superior,* después de clasificar los vasos o figuras que no están pintadas, y estudiar los vasos pintados y decorados, dice que esa clase es indiscutiblemente de inspiración «maya».

"Vaillant ha deslindado seis clases de alfarería: la castaña, la blanca, la del rojo pulido, la de tres colores, la grabada de dos colores y la del rojo fuerte sobre amarillo".

La alfarería polícroma del *nivel superior,* se distingue de la clase pintada del *nivel inferior:* (1), por la forma de los vasos; (2), por los tipos de los modelos decorativos, y (3), por los colores empleados." (S. K. Lothrop).

Así, pues, en nuestro territorio se han encontrado en excavaciones llevadas a cabo

en diversas regiones, magníficos ejemplares de las valiosas civilizaciones antiguas, que corresponden así: Cultura Arcaica, Cultura Pre-Maya, Cultura Maya del Antiguo Imperio, Cultura Maya del Nuevo Imperio, Cultura Tolteca, Cultura Lenca-Matagalpa y la Clase Plumbate.

En la alfarería polícroma maya, se encuentran varias clases, por sus estilos. Los más decorados y antiguos, son aquellos que representan espectáculos mitológicos o religiosos, llevando además frisos pintados que rodean completamente el vaso. Otros llevan como decoración pinturas humanas (dioses o sacerdotes y guerreros), figuras de pájaros o animales repetidos en derredor del cuerpo principal del vaso, en modelos pintados, grabados y en relieve.

En todas esas culturas de las civilizaciones, se encuentran además ejemplares de alfarería de afinidad a cada una de ellas.

En los especímenes encontrados de la cultura tolteca, se hallan muchos con representaciones de los dioses: Tlaloc, Tezcatlipoca, Quetzalcoatl y del «Dios Cerro-Valle» Tepétl-Téchan, o sea el Tzul-Taká de los maya-quichés. También se encuentran vasos, con escenas de oferentes y otros con sacerdotes nahualistas.

Los vasos funerarios eran hechos con arte y buen gusto, poniendo en ellos todo su esmero el artista alfarero. Dada su creencia acerca de la resurrección de los cuerpos, los indios rodeaban el cadáver momificado, de utensilios, ornamentos e insignias y alimentos.

Así se han hallado en algunas tumbas, restos humanos junto con varios objetos de alfarería, vasos sobre todo, con sus dibujos y pinturas inalterables. Estos han prestado valiosísimos servicios a la Etnografía, pues las figuras humanas, animales, escenas, divinidades, aparecen como constantes motivos de decoración. En estos vasos se ven los rastros de las civilizaciones pre-mayas, mayas del antiguo imperio, mayas del nuevo imperio y toltecas encontrados en excavaciones de la región central de Cuzcatlán. Se distinguen ellos notablemente, según procedan de las culturas apuntadas, o también si son aztecas o pipil-tolteca.

Los artesanos del antiguo imperio maya, llenos de preocupaciones artísticas, hicieron sus vasos como sus templos y altares, dándoles formas humanas o de animales totémicos, especialmente cabezas de serpiente artísticamente estilizadas. Están éstas modeladas con habilidad y algunas realizadas de modo admirable. Los «tipos» que sirvieron de modelo y hasta los diversos momentos de ánimo — cólera, alegría, miedo, dolor — están allí eternizados en la piedra o reflejados en los vasos. Los alfareros mayas, llevados en su afán escultórico, olvidaban el fin del vaso o vasija hasta el punto de que la utilidad de él queda subordinada a la forma. El placer estético prima sobre el objeto mismo, y éste llega a ser un pretexto para que el artista anónimo cree con un claro sentido realista bellas reproducciones de la naturaleza.

Este hecho se presentaría como único en las civilizaciones aún en formación, como lo fué la pipil de Cuzcatlán, pero no hay que olvidar que en el mismo sitio donde floreció la civilización azteca, muchos siglos antes, otros hombres (mayas y toltecas) realizaron obras tan estupendas como lo dejan presentir las admirables ruinas de Teotihuacán y Chichen-Ytzá, en México, y también todas las ruinas en Centro América, hasta donde se extendió el límite del antiguo imperio maya. Los cuzcatlecos del norte hasta el límite del río Lempa, fueron herederos de una buena parte de aquella civilización desaparecida.

En otros lugares de la región pipil, los vasos son menos suntuosos, sencillos y obedecen por su forma al fin a que estaban destinados. Todo su valor artístico se concentra en las pinturas que los ornan. Son éstas, dibujos estilizados de pájaros, serpientes, hombres o animales fantásticos y grecas en colores vivos, sobre un barro blanco lustroso, o sobre un fondo ocre, o barro claro gris verdoso.

Entre estas dos escuelas, —la maya y la pipil-tolteca,— de arte de la cerámica, existían gamas intermedias que, faltas de personalidad, se presentan menos interesantes por lo híbridas.

Visitando el Museo Nacional y algunos pequeños museos particulares, me he dado cuenta de aquel grado superior de cultura de nuestros indios en épocas lejanas, y al otear el ayer de nuestra Patria se siente una inmensa emoción por la fuerte característica de aquella civilización manifiesta en todos sus artículos domésticos, en los cuales se encuen-

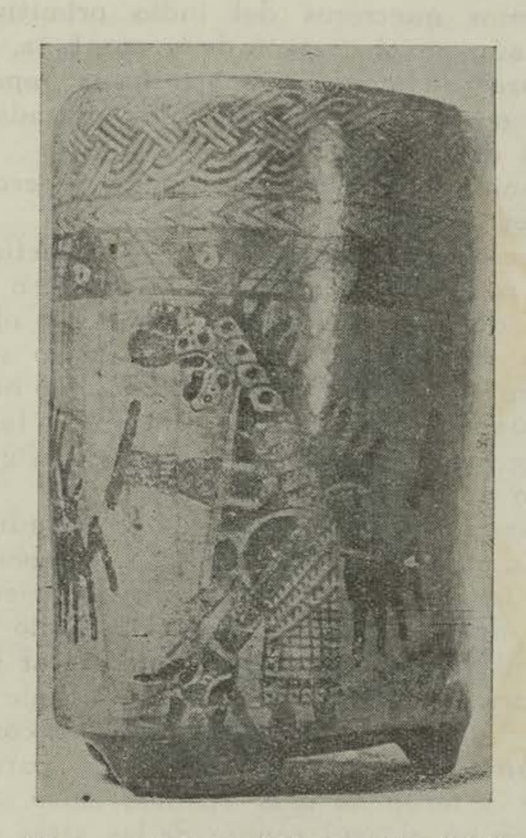


18o Mes. — KALENDA. — ITZCALLI. (Casa de Obsidiana). — Al dios que celebraban en esta fiesta se llamaba «XIUCTECUCTLI» y a la fiesta la designaban «ITZCALLI».

(Codex Magliabecchiano XIII 3)

tran adornos con figuras simbólicas o dioses de su teogonía y prácticas rituales.

Tenemos verdaderas obras de arte, como: pebeteros, incensarios, altares, vasos sagrados, vasos cinerarios, sonajas, urnas, porrones, cajetes, vasijas, flautas, pitos, máscaras, etc., etc. Para dar una idea de la belleza de esas obras de alfarería daré a la ligera la descripción de dos ejemplares de mi pequeño museo:



Va-o encontrado en el Barrio ae San Jacinto de esta Capital, con el Dios Viejo o sea el Mam en una de sus representaciones, vestido con la piel de un Lagarto.



Vaso encontrado en terrenos del Cuartel de El Zapote, (Barrio de San Jacinto) de esta Capital. Representa al Dios Joven o Tzul-Taká («Cerro-Valle».)

El primero es un vaso sagrado cilíndrico de 210 mm. de alto por 130 mm. de diámetro; tiene arriba, en el borde, un dibujo de petate muy bien acabado, y más abajo, paralelo al petate, sigue el dibujo de una culebra, lo cual significa, según la opinión de algunos arqueólogos: «El final de una época», aunque podría ser también una representación de la «Serpiente Emplumada» o Quetzalcoatl de los pipil-toltecas. Ostenta en el centro cuatro figuras del Dios Viejo o sea el Mam en una de sus representaciones. Este Dios Viejo de la raza maya representaba al demonio o «Dios Malo» y se adoraba en El Salvador como en Guatemala junto con el Dios Joven «Dios Favorable» (el Tzul-Taká llamado Tepictli por los pipiles), o «Dios Cerro-Valle», protector de los campos y las siembras; mientras que el «Dios Malo» era el que imperaba en los cinco días aciagos en el cambio del año, al cual dedicaban ritos en las fiestas religiosas.

El otro ejemplar representa un vaso de mayor altura y diámetro que el primero. En el borde tiene una franja decorativa con «catunes»; por el estilo de sus decoraciones, y el dios que representa, que es el Dios Joven o Tzul-Taká repetido alrededor de la parte central del vaso, éste ha sido clasificado como un ejemplar de la civilización maya.

Es de notarse también ese perfume tan peculiar que emanan estos vasos, cuyo origen no puede uno explicarse, aunque por tradición se sabe que a la arcilla con que elaboraban estos vasos, le mezclaban copal y otras sustancias olorosas.

EL DIAPASON DEL COSMOS DE LA CORDILLERA ANDINA, EN LA MUSICA INDIGENA

LA NATURALEZA, FUENTE DE INSPIRACION

Ese embrujo misterioso del Diapasón del Cosmos de la Cordillera Andina, que late y vibra en el espinazo del Continente Americano, desde la coronilla en Alaska, hasta la extremidad del Cabo de Hornos, ha inspirado la pauta de la música indígena, transmitiéndole su fuerza emotiva, su solemnidad hierática, de igual manera que la poderosa acción volcánica, que proviene de la gigantesca trenza de montañas, al influir en el carácter y psicología de la raza, plasmó el alma del Continente Indo-Hispano.

Se impone sobre la música de la raza el mandato inevitable de esa violencia bárbara de la naturaleza.

¡Diapasón del Cosmos Atlante de los Andes! ¡Sonidos misteriosos de la Gran Cordillera Andina! Al conjuro de su maravillosa evocación, renace el espíritu del Continente Indo-Americano, sugiriendo una nueva visión de las fuerzas interiores de aquellas antiguas civilizaciones. Música Indo-Americana inspirada en la majestuosa altitud de los picachos y en el misterio de la selva, ¡cuántas emociones nos arranca y cuántas revelaciones nos está gritando!

En algunos lugares indígenas, el pitazo sacerdotal del cuerno o el bufido del caracol, instrumentos guerreros del indio primitivo, resuena aún en el corazón de la montaña, en las cumbres de la cordillera americana, repercutiendo en los ámbitos como una llamada a las voces de la naturaleza.

El sonido del cuerno es bronco, repercutente, aterrador.

El sonido del caracol es duro y vertical como la roca donde nace, templado con el diapasón del mar, y apretado como las olas antes de reventar. Al rudo y doloroso son del olulante caracol, el indio llama a sus hermanos cuando estalla en su corazón la tempestad de una tragedia: la guerra, el peligro, el odio o el espanto.

Y esa sorda trepidación de los tepunahuastes, y el tuntuneo de los toscos tambores con que los indígenas acompañan las tristes melodías del «pito de caña» o el lamento de las chirimías, es la que parece interpretar las vibraciones del viento, cuando está bajo el influjo del diapasón del Cosmos: porque, como en el tronco ahuecado del árbol y del parche restirado y tenso de esas rústicas cajas, así repercuten en el azul sonoro de las altas serranías el infinito musical de sonidos y vibraciones del *MELUS-ATLANTE* de la gran cordillera.

TONICA

Sí, en los Andes magníficos del Continente, flotan las pautas sonoras de la música indígena. Un cielo siempre azul, esmeralda de montañas en los horizontes lejanos, y un sol de inmensa pupila abierta que nos baña de ardientes luminarias, he ahí la clave que da a los indios la *«tónica»*, para poder cantar con voces de la raza la música de América.

La profunda sinfonía de la montaña, la fresca melodía de los valles, el lejano cantar de la selva, dan ahí su tónica especial, como deja sentir su cantilena el cristalino madrigal de los torrentes.

El ventisquero cósmico de los Andes de América es el que hace oír sus voces en la música de todo el Continente.

Y así, los indios con su fervor panteísta, con la refinada sensibilidad de su espíritu, *a tono* con el diapasón del Cosmos de la cordillera, perciben y captan los sonidos más aquilatables y aun los muy sutiles de ese orfeón de voces que son llevadas y traídas por los vientos de la Sierra Madre, y las imitan melancólicamente en sus instrumentos musicales, vaciando en sus flautas de caña y chirimías indígenas toda su alma sensible y emotiva.

De todo ese conjunto armonioso, y de los cantos de los pájaros flauteros, nuestros indios toman *el melus* de su música, así fugazmente, al pasar cantando la brisa de la montaña, o el trinar de un pájaro antes de alzar el vuelo.

En arrobamiento casi religioso, el indio busca el aislamiento, el retiro, cuando se empeña en modular esas voces, para captarlas e

interpretarlas mejor en el silencio, de alma a alma con la naturaleza, temeroso de que se pierdan o se apaguen esas naturales pero sublimes voces con que canta y se expresa el panorama magnífico de esta porción central de la cordillera andina. Ellos, sintiendo en su espíritu esas voces, las repiten e interpretan entonces apasionadamente, una y cien veces, imprimiendo así a su música esa característica inconfundible de simplicidad rudimentaria y a la vez de sugestiva monotonía.

En las cumbres del Quezaltepec, en las fiestas de Pascua suenan sus flautas de caña, acompañadas de un indio tambor, y la ronca vibración que imprimen a éste, es la propia voz del viento rompiendo los pajonales y los hirsutos flecos de la caña brava; mientras las finas modulaciones de los *pitos delgados y pequeños*, imitan el lamento de la brisa al pasar por la llanada de Cuzcatlán haciendo cantar las espigas doradas de las mechudas milpas, o imitando la queja del guarda-barranca y del zenzontle sin abrigo, cuando la naturaleza se estremece y llora. Se oye entonces la voz más solemne de la montaña en el instrumento patriarca de los indios: el tepunahuaste. El es el estuche sonoro en donde el indio guardó el tesoro de sus virtudes musicales.

En su tepunahuaste lloró la selva, rugió el volcán y cantó la montaña. Late en él, amorosamente, el corazón de la Madre Tierra, y el golpe regular y monótono, a veces frenético y poli-rítmico, traduce ese latir alternativo y violento de la circulación de las ondas telúricas, en las arterias cósmicas. Y así como el caracol marino guarda la música de la onda y la espuma, el indio sabe que en su tepunahuaste (caracol de la montaña) quedaron las voces del corazón de la Madre Tierra; quedó la música del viento que se enredó en el árbol, y las voces de la montaña que el árbol guardó en su tronco.

Los acantilados de rocas a lo largo de la Costa del Bálsamo, frente a la inmensidad azul del Océano Pacífico, las cascadas y arroyos de los valles son también lugares predilectos de inspiración para nuestros indios, que escuchan con devoción y perplejidad la sinfonía del mar, el golpe de la cascada o las frescas cadencias de los manantiales. Y en recogimiento, embelesados y abstraídos, sin medir el tiempo, se pasan captando aquellos rumores, que a continuación modulan con tal fuerza descriptiva en creaciones musicales, que bien podríamos llamar: *naturistas*.

LA CARAMBA

Con su típico instrumento: «La Caramba», imitan a maravilla el cantarino rumor del agua que va corriendo. Insistencia monótona... El golpe de la caramba se hace más movido, más fuerte, ¡zumba!... y entonces es el propio golpe de la cascada que repercute en las montañas: uniforme, unitonal y pausado; mientras los bombos y tambores indios, interpretan el murmullo onomatopéyico del arroyo al rebotar tropezando sobre el pedregal de la hondonada, cuando acompañan las cadencias de «La Caramba» indígena que resuena con ese abejeo apasionado que da a su vieja alcurnia, sin embargo, toda la áspera dulzura de la sierra costera.

Cuando el viento se lleva el rumor de la cascada y silba quejumbroso, lo imitan, golpeando con su varita, indistintamente a uno y otro lado del amarre de la cuerda en la parte central, mientras que la mano ahuecada sobre la boca de la calabaza, tapando y destapando y hace llorar o gemir al viento que se aleja despeinando a la cascada.

En algunos lugares planos de las rocas escarpadas de la cordillera, como en Jicalapa, los sonidos que sacan al cuerno (Olifante indígena), a los caracoles y sacabuches, semejan el respiro jadeante de la raza y de la tierra bajo este sol del trópico.

Los indios aspiran fuertemente en la boquilla del cuerno y así modulan los semitonos, y los tonos completos los emiten, insuflando; de igual manera hacen con el caracol,

El sacabuche es un recipiente de barro con un fuerte parche de cuero de venado; al centro del parche tiene un agujero, y el sonido lo obtienen con el frote de un palo untado de cera, que al practicar el «sobijeyo», hundiendo y sacando el palo, parece como si estuviera diciendo: «fu-fu-fa!», «fu-fu-fa!», produciendo así en la atmósfera, como un vaivén de ondas sonoras.

Al escuchar atentamente esas ondas roncas y estruendosas de entrecortadas modulaciones que vienen de un grupo de sacabucheros y sonadores de cuernos y caracoles, al

que agregan los «tumbos» de la «sambumbias», parecen dilatarse en las rocas y en el mar, avanzando como una tempestad, hasta estre= llarse en el acantilado de la cordillera madre; como si se infiltraran por los riscos y cañadas, por los pedregales y torrentes en las heridas del monte, adentrándose en la montaña como poderoso suspiro.

Esta es la impresión que se siente en esos lugares apartados, al escuchar esa mú= sica sorda y estrepitosa de los terribles cuer= nos, caracoles, sacabuches y sambumbias de los indios de la Costa del Bálsamo y en lu= gares como en Jicalapa, allá en los picachos de las rocas. ¡Es el diapasón atlante del Cos= mos de los Andes!

Y es por eso, que la música indígena pro= ducida en instrumentos tan rudimentarios, y con sonidos que a veces parecen híbridos o desafinados, posee ese raro encanto que sólo es capaz de sentir y comprender, aquél que, como los indios, sienta y vibre con las voces de la naturaleza y la belleza embrujadora de la cordillera.

Hay giros tonales y modulaciones sobre las cinco notas de su escala primitiva (la ar= cáica y la pentatónica), que cautivan por algo muy íntimo (la voz del ancestro), de añorante lejanía que se siente o se presiente al escu= charlos. Cuando un indio suena su «cañuto» y el tambor resuena acompañando, cierro los ojos, y sin esfuerzo me siento transportada a otra época, frente a un panorama sinceramente primitivo y nuestro.

¡Es la raza de bronce y obsidiana, que se mueve y canta con ese ritmo y esa melodía en el paisaje autóctono!

Los instrumentos de viento o flautas de caña, barro o huesos de animal (como el tla= pitzalli, el tunalpitzaztli y las chirimías), son distintos.

El indio al interpretar un son o, melodía, se aísla con ellos en sus penas y en sus ale= grías, y al caminar por el valle de sus pue= blecitos o al ascender por la escarpada sierra, entonces en aquel desamparo silencioso de la colina agreste, hace sonar su humilde «pito de caña» (acatpitzaztli) y, se arroba y se re- coge en su emoción. Se diría, y podría ase= gurar que así es, que al interpretar su música en la escasa «gama» de sonidos de esos ins= trumentos rudimentarios y primitivos, fueran sus sentimientos íntimos los que tienen un respiro por medio de los sones o canciones que ejecutan, tal es la intensidad de movi= miento que les imprime, en la cual se siente que rebosa el dolor de su alma atormentada y triste.

PSICOLOGIA

En la psicología del indio, hay un com= plejo que nosotros no podemos comprender. El tiene un íntimo goce en su tristeza y aun en las pocas alegrías que la vida le brinda, las exterioriza en la forma melancólica habi= tual e inseparable en su manera de ser.

Esas frases musicales de extraña contex= tura son para el indio la pródiga fuente de una triste alegría, del afán del goce sensual que se traduce en el violento remolinear del Cujtan=Cuyámet o el baile de la «Shora» y el de la «Sebastiana», que busca la satisfac= ción sensual y la alcanza sin esfuerzo, casi inocentemente. Pero la danza, que es casi un rito religioso para el indio, (por ser una ofrenda al dios Falo, dios de la fecundación) y en la que traduce mayor solemnidad, es la danza del «engendro».

El indio quejándose, goza a través de esos sonidos graves y tristes que arranca al «pito de caña o a la «chirimía»: goza sufriendo pro= fundamente.

Es que sus facultades de percepción es= tética están condicionadas de manera muy distinta a la nuestra. Cada raza tiene la mú= sica en íntima relación con sus capacidades y su psicología.

La música del indio siempre expresa un afán: amor, pan, alegría, dolor, lucha, etc. Por eso aún en la alegría su música es triste, porque al destruirle sus arcaicos dioses y al ampararse al credo del cristianismo, no han dejado por esto de sentirse solos y abando= nados, pues aquellos a quienes les enseñaron a mirar como hermanos, han sido casi siem= pre sus peores verdugos.

La música es queja, es congoja, pero tam= bién es un himno a la vida de su tierra mancillada, y al sol protector de esta misma tierra.

Pero no sostienen la victoria en su mú= sica, pues casi siempre al repetir el ritmo, el cambio de tonalidad de mayor a menor, en frases continuadas, decae al fin en lánguida

sumisión. Por alegre que pretenda ser una melodía, pesa sobre ella la fatalidad de la raza, que se traduce en lamento adolorido.

La música por sí sola no ha sido capaz de realizar el milagro de crear la alegría de una raza que corporal y espiritualmente ha sufrido tanto.

La música indígena, nacida de la desesperanza, es una continuada queja. La melodía como el ritmo se someten a la tristeza; aunque la música sea alegre, va decayendo en lamento, que es como herida por la que fluye sangre. Para la raza indígena poco expansiva, la música significa propiamente el pensamiento; pero este pensamiento es sombríamente triste y amargo.

El mundo está lleno de música triste, pero ninguna llega a apoderarse de nuestro espíritu, como ésta de la raza.

En la poesía del paisaje esos cuadros de la vida del indio en la amplia cordillera americana, tienen ese complejo matiz «triste-alegre» a pesar de su apacible serenidad, exactamente como el complejo de la psicología de la raza. Así se comprende por qué el indio está feliz allá en el corazón de la montaña, gozando con la melancólica poesía de la gran cordillera y la majestad de los volcanes, refugiándose en su rancho, o soñando bajo el amate que le brinda sombra; y ese estado de espíritu se traduce y manifiesta, cuando en medio de la desolación en la colina deja escapar las dulces notas de su «pito de caña» con el misterioso tuntunear de su tambor, o cuando en un brote de ritual alegría, engalana su rancho o Cofradía con guirnaldas de flores y sartas de mamey, que se mecen al compás de los gallardetes sonoros de las hojas de plátano en la fiesta nupcial.

LA SENSIBILIDAD DEL INDIO

Todas las escenas en los rituales de la siembra tienen para el indio un íntimo sentido, en las cuales va envuelta su alma. Sentido religiosamente panteísta, cuando el indio rompe el vientre de la Madre Tierra trazando el surco, donde las mujeres con sus hijos, al son de pastorales indígenas, van tirando el grano y pidiendo el augurio bueno de la cosecha. Y así, al son de arcaicos instrumentos y de danzas rituales, los indios amenizan la oración del trabajo, allá, en los valles risueños o en las arrugas de la alta colina, empapados en su honda tristeza, pero también gozando el deleite de una dulce serenidad. Por eso los tambores y las flautas indígenas de esas regiones desoladas y altas, marcan en su música el «*tono*» de ese estado espiritual de la raza, que se extiende y habita en esos lugares. Para nuestros indios esas fiestas rituales son de una profunda emotividad, y es en su música que reflejan ese estado de alma.

Los indios, todo lo expresan con su música. Así, cuando la tempestad de una pasión azota sus corazones, o el sacudimiento de un desengaño les hace caer, rompiendo una ilusión en brote, entonces el sonido «mate» y triste de sus flautas, agita en forma brusca el suave encanto de aquellos lugares, y de lánguidas y dolientes se vuelven híbridas y desesperadas, atronando como huracán en las cavidades y hondonadas, al estallar la terrible percusión de los tambores. Su música es como una llamada, ya para la alegría como para el dolor.

La familia indígena al escuchar esta música profundamente emotiva, no puede resistir a su poderosa fuerza de atracción y deja su rancho, huyendo del pueblecito al encuentro del indio músico que toca el tepunahuaste en las noches lunadas (dando a sus ritmos todo el temperamento cálido de esta tierra tropical), o cuando otro de la comparsa suelta la doliente melodía de su «pito de caña» o la chirimía, mientras la montaña, sobrecogida por el misterio de un no sé qué, se pasma y languidece, cuando el crepúsculo agoniza después de una orgía de sol.

Es la voz del diapasón del Cosmos de esta porción de la cordillera; es la voz de la Madre Tierra captada por la sensibidad de la raza y tan admirablemente expresada en la música indígena.

Trópico exuberante, pujanza de montañas, colinas y volcanes, serpenteando en las alturas de la cordillera; allí en esas alturas la música indígena captada en las ondas embrujadoras del diapasón cósmico refleja poderosamente una emoción sincera y fuerte.

Pero en este frenesí de fertilidad hay la armonía del orden natural y la armonía musical en el gigantesco concierto de las voces de la montaña, de la colina, del volcán y del mar, movidas todas por el mágico diapasón del Cosmos.

¡Es la inmensa sinfonía de los elementos! Canta el mar, canta la montaña, canta el sol y el viento.

Y el indio zambulle su humanidad en esta música gigante del sol, del mar, del viento y de la montaña. Aquí, en esta pujanza tropical, el sol se columpia de las seis de la mañana a las seis de la tarde, aplicando su llama recta hacia la tierra. El sol arde y la tierra también es ardiente. Y el indio también sabe vivir armónicamente con el sol y con la tierra.

RITUAL INDIGENA

Los indios del primer imperio de Cuzcatlán se envolvieron en armonías imprecisas e ingenuas, como todas las músicas de las razas de la humanidad en la primera edad del mundo. Pero después buscaron (como todas las razas también) las formas de rendir su adoración y gratitud a los astros por el beneficio que aportaban a la agricultura, y nació la danza ritual y el himno religioso. Se ensalzó en sus cantos a Túnal («Sol») y a Quetzalcoatl («Estrella de la Mañana»), y se inmortalizó en las danzas el nombre de algunos animales sagrados como el tapir o danta, el Cujtan-Cuyámet (tunco de monte), el venado, y la «Danza al Sol de la Mañana» que después los españoles le dieron el nombre de «Yegüita».

Persisten todavía en los rituales indígenas ante las imágenes del culto católico, y se escapan aún en las flautas autóctonas, acentos y ritmos inconfundiblemente primitivos, con un sabor muy marcado de clásico paganismo. En el florecimiento de la raza: la música fué solemne, hierática, panteísta. Era la raza sin cadenas que cantaba a la naturaleza y a sus dioses, interpretando fielmente las voces de la tierra, sintiendo en su alma la grandiosidad del Universo, concibiendo a Dios en todo lo creado. Y de ahí nació su Naturismo. Después del proceso de la conquista y la Colonia con sus encomenderos, decayó en queja, alargándose el lamento de su inmenso dolor, a través de muchos siglos y épocas.

La influencia de las Colonias trajo por consecuencia la música criolla, más alegre, más sensual, menos profunda y religiosa; porque esos extraños motivos musicales no se inspiraron ni abrevaron en las fuentes propias, ni fueron producto de las inconfundibles voces de nuestro propia naturaleza.

Pero a pesar de todo, en toda época, la música indígena ha sido profundamente panteísta, y ha dado expresión nativa de sello inconfundible, aún a las interpolaciones del coloniaje, imprimiéndole sus modalidades y psicología. Justo es reconocer el noble aporte de los conquistadores que nos trajeron «una sexta nota» y escala completa después, que juntamente con los instrumentos de la cultura hispana, enriqueció las posibilidades de la cultura indígena.

En la música nativa priva siempre el sentimiento intangible de las cosas sobre los seres (en el espacio y en el tiempo). En las danzas también se encontrará la expresión de una idea profunda inspirada en la observación de la naturaleza.

Ahí tenemos la vistosísima danza de los «Chirilaguas» o «Danza da los Plumeros». En los giros de los danzarines en rueda, que van imitando o evocando la rotación de los astros, o el afán de una lucha..., o en los bailes que interpretan la veneración de sus tótemes familiares o animales de la fauna mitológica regional, a los que imitan, haciendo sus disfraces con sus cueros y sus plumas, imitando también sus pasos, para salir al fin vencedores en la trama que la leyenda urdió, y que conserva la tradición. Y así cantan, así danzan, al ritmo de típicos sones que vibran no obstante la ronca percusión del tepunahuaste o del atronador tuntuneo de los tambores de pellejo.

Nadie mejor que el indio sabe qué dicen las voces prolongadas del viento; sabe el por qué del llanto de la lluvia, y cuándo el canto de los pájaros es trino de alegría o grito de dolor. Oye y escucha el romance del río, el suspiro de la milpa, el dolor mudo del amate y la placidez misteriosa de la Madre Ceiba. Por eso su música es todo esto. Ahí está el pentagrama embrujado de su música. Música escrita con trinos y gorjeos, y la nota pedal o el sostenido «calderón», es el grito del viento en la montaña; que se aleja, que se acerca, que se tiende y prolonga indefinidamente... dolorosamente...! ¡Por eso es que su música trasciende sentimiento de la Madre Tierra, y el alma de un Continente!

Para poder comprender el alma de las razas nativas del Continente Indo-Hispano, es necesario poder percibir el maravilloso diapasón del Cosmos de la gran cordillera, y sólo así podremos llegar a «sentir» y comprender la música o las danzas autóctonas.

La música indígena posee ese poder de sacudir fuertemente nuestro espíritu (que en algunos es un poco frío hacia las cosas de la tierra y la raza), despertando en nuestro yo algo recóndito, para que entrevea el pasado expresivo y romántico de nuestro pueblo, de nuestra estirpe. Sólo ante el gran poder evocador de esa gama melancólica modulada con las voces sonoras de nuestra cordillera tropical, reviven en nuestra imaginación las misteriosas leyendas susurradas con el lenguaje brujo del pasado, que nos refiere los heroísmos y angustias de aquellas grandes civilizaciones.

¡Diapasón maravilloso del Cosmos! ¡Voces de la raza y de la Tierra! ¡Orfeón a «sotto voce» de las altas montañas, rugido de volcán, lamento tendido del viento en las colinas y valles..., carcajada trágica del mar, suspiro y llanto...! Expresiva visión de ese vasto escenario de las serenas montañas y altaneros volcanes de América: a su poderoso influjo se desvanece en nosotros el espíritu que nos legaron los conquistadores, transformando los viejos conceptos sobre el ritmo y la armonía en afinidad al sentido de la tierra, al alma de la misma tierra nuestra, descubriéndonos un panorama nuevo espiritual, que nos apega y nos hace amar aún más, a la patria.

El alma nueva de la raza ha sido modelada por las fuerzas telúricas, en consonancia al mismo ambiente y la propia naturaleza, imponiéndose u oponiéndose "a todo lo que no está formado con la misma tierra".

Música indígena, inspirada en el diapasón cósmico de los Andes de América, ¡cuánta evocación despierta en nosotros, cuántas revelaciones nos está gritando!

¡Pentagrama atlante del Cosmos de la cordillera!

¡Allí canta la «*fónica*» embrujadora que nos hace entrever el sortilegio profundo y misterioso del alma del Continente Indo-Hispano!

Allí ante la maravillosa grandeza de la cordillera, queda el indio inmóvil, apágase en él la percepción de lo material para ir con el subconsciente a penetrar en el augusto silencio lleno de armonía. De este silencio mágico, brotan a manera de un vaho musical, que, poco a poco, toma cuerpo con inefables cadencias, las notas misteriosas de una orquesta invisible......

Al conjuro de ese infinito armónico, se abren los pétalos de su alma, para dar a luz al mundo una policromía musical saturada del perfume de una escena ideal, una escena ensoñada en el deliquio contemplativo de un vasto panorama captado en la pauta sonora de Los Andes, que comienza a derramar en su sér a través de sus sentidos embebecidos, el encanto azul-sonoro de la armonía cósmica.

Y es que allí en la pauta sonora del Cosmos, palpita y vibra la melodía infinita de Dios.

DANZA

Todos los pueblos del mundo dijeron su oración danzando.
Para conmemorar todos los actos de la vida: la danza.
Danza: plegaria, elevación. . . .
Oratoria del gesto; la danza es el discurso rítmico, es la poesía del movimiento.
Estados de alma, expresados por los ritmos de un cuerpo.

M. de B.

La música, aunada al canto y a la danza, expresó desde la antigüedad cuanto hay de superanimal en la humana naturaleza: desde el placer y la alegría no físicos, hasta la magia y la religión.

Hubo danzas primitivas en los dos continentes, que con razón se han creído derivadas de misteriosas danzas astronómicas explicativas de los secretos de los cielos, o sea del movimientos de los planetas y de otras enseñanzas de los misterios, en las más famosas ciudades de aquella época. En todos los pueblos prehistóricos, que fueron cultísimos, contra lo que se obstina en creer la ciencia prehistórica (tales como los tartesios, druidas y morsos), las leyes religiosas y civiles, los edictos y pregones, las hazañas de dioses y héroes, la historia y la religión toda, en fin, estaban escritas en verso, como el Libro de los Vedas (escrito en sánscrito por el poeta-

músico Bharata), arios y los biblia, semitas, que eran cantados y aun bailados en público por numerosos coros.

Los indios pre-hispánicos de nuestro Continente, practicaban la danza con un gran respeto y disciplina, y el que trastornaba los pasos era a veces castigado con la pena de muerte.

Al par que los bardos con sus cantos, siguieron sobreviviendo otras manifestaciones artísticas simbólicas, tales como las danzas sagradas, mímicas o coreadas, de las que tantas huellas quedan aún hoy entre los pueblos primitivos, danzas como la de los vascos y cántabros pre-romanos; romances pantomímicos y gestas o cantos heroicos fragmentarios, con los que más tarde compusieron sublimes epopeyas sintéticas, rápsodas ilustres del tipo de Vyasa o de Homero, rápsodas colectivos y anónimos como los del Romancero, con sus Arjunas, sus Aquiles y sus Cides. Danzas como las de los taraumaras, los maya-quichés, los lencas, los izalcos, los chiricanos y los quechúas en el Continente Americano, que han llamado la atención a cronistas e historiadores como Sahagún, Landa, Troncoso, Brasseur, etc., manifestaciones ya muy complejas y pomposas, con música, canto y aparato dramático (como el Rabinal Achí), sin faltarles ni las historias dialogadas y pantomímicas de los viejos juglares. ni los cantos religiosos más profundos.

La danza, expresión altísima del sentimiento y de la belleza, es el poema ritmo que nos da la emoción del verso mudo y de la melodía hecha forma, perfección y línea, en un gesto, una actitud o un giro que florece en un vuelo de ese cuadro viviente.

Estudiando las decoraciones de los vasos antiguos, los frescos pompeyanos orquestales, los frisos y bajo-relieves eróticos de los templos milenarios: bacantes, vestales, sacerdotisas, driadas, sátiros coronados de hojas, borrachos de lascivia y de vino, celebran el triunfo del placer, siempre, eternamente danzando. Por ritual de adoración aparecen nuestros primitivos indios bailando; danzan también como una invitación; danzan para solemnizar los areytos o mitotes con que rendían culto a sus dioses, en la guerra, la victoria, la derrota o la muerte, la alegría o el dolor, todo se hacía con el ritual rítmico de la danza.

Las primeras danzas fueron consagradas al Fuego, reverenciado en todas las antiguas teogonías, y las consagradas al Agua en conmemoración del Diluvio. A la danza sagrada o hierática, nuestros antepasados la designaron: Mecavaliztli, y a la danza profana destinada a todo festejo que no tenía carácter sagrado o religioso, le llamaban: Metotiliztli. Danzaron en honor de los astros, y hubo también danzas guerreras.

Códices palpitantes son las danzas tradicionales que los indios bailan en honor de sus Santos Patronos en las plazas y atrios de las iglesias de los pueblos; danzas rituales, recortadas en líneas geométricas y pasos pesados, con el ritmo disciplinado de un solo gesto y movimiento unánime.

Los anales nos dan cuenta de ejemplos o ritmos onomatopéyicos con esquemas de danzas de nuestros antepasados, como la «Peregrinación de Aztlán». Los sacerdotes o principales, se ataviaban con máscaras, que ofrecían el milagro de hacer estática y eterna la expresión y el gesto; y los del pueblo se pintaban el rostro para dar característica especial a sus bailes.

La pantomima, la tragedia, el rito o el festín eran caracterizados con la máscara, completando así el misterio y el sortilegio de sus danzas.

La danza sube al teocalli, el tecti y el teupixqui la llevan de la mano para celebrar un sacrificio.

Recios mancebos y morenas doncellas cogidos de las manos, celebran un areyto alrededor de un Cú. El pueblo y los esclavos realizaron danzas a la luz de las antorchas o en giro atormentado rodearon a la pira o a la hoguera; y los cantos lúbricos de los danzarines guiaban una terrible Danza del Fuego, cuyos gritos y giros se confundían con el roncar trágico de los tepunahuastes y el redoblar de los mil tambores de pellejo.

La locura de la danza no terminaba, sino hasta que el frenesí angustioso de sus giros en el torbellino de ritmos, de luces y de humo de copal, los dejaba impotentes en languidez profunda, al destrenzar aquietando el remolino de la danza.

Los primitivos indios de nuestra América demostraban una orgánica predilección por representaciones escénicas. Las pruebas abundan (especialmente en el Perú): danzas religiosas y civiles de muchos pueblos del Continente Indo-Hispano son verdaderas y antiguas pie-

zas de teatro, históricas, míticas, sociales. Aquí en la América Central, bastaría recordar al lector las numerosas informaciones que se encuentran en tantos pasajes de los libros de Sahagún, Ixtlilxochitl, Oviedo, Herrera, Benzoni, Tezozomoc, Cogolludo, Diego de Landa, Motolinía y tantos otros.

Esa predilección por el teatro en nuestros antepasados, fué explotada y aprovechada por los misioneros, sobre todo a raíz de la conquista para propagar las enseñanzas y narraciones bíblicas, aunque con frecuencia fueron desfiguradas y desnaturalizadas de modos muy curiosos.

El señor Paso y Troncoso ha publicado algunas piezas escritas en náhuatl = español por indígenas mexicanos, en donde se ve que éstos se han tomado algunas libertades al interpretar aquellas prédicas. Y cita el mismo Troncoso, los pasajes que se refieren a la Epifanía y al Sacrificio de Isaac.

Entre las obras de auténtico valor racial y que sobreviven menos adulteradas a pesar de los siglos, por la influencia de los blancos, se pueden señalar: en México, los bailes Tarascos y los Yaraví; Daniel Brinon, publicó «El Baile de Güegüence»; el Popol=Buj, señala las danzas del «Puhuy» (buho), del «Cux» (comadreja, del «Yboy» (armadillo), del «Xtzul» (mil pies), de las «Chitic» (zancudas), de esta última bajo una forma yucateca; Diego de Landa y el Codex hierático de Madrid nos dan algunas indicaciones.

En nota marginal, dice Brasseur: "Esos nombres son los de ciertas distracciones escénicas, a veces mímicas, otras mezcladas con danzas, diálogos y música; la mayor parte de ellas las acostumbraban aún (hacia 1860) los indígenas". El Popol=Buj, habla también de «Hunakpu=Qoy» (mono de los dioses)—maestros magos—. con certeza Danza Mítica, de la cual Brasseur dice: "Ballet muy curioso que se acostumbra aún entre los indígenas de Guatemala; lo ejecutan en ciertas fiestas del año, llevando máscaras de madera, muy bien hechas, y los trajes correspondientes a los diversos personajes representados. Tienen su música especial".

En la introducción del libro «Rabinal-Achí», Brasseur comenta: "En Yucatán, el «Pochob» era la danza de los amantes y de los novios; se acostumbra aún y se baila con mucha vivacidad. El «Zayí» o tapir, es, por el contrario, una danza grave y seria, sólo ejecutada por los viejos; llevan palmas en las manos, y hacen de tiempo en tiempo reverencias respetuosas al jefe de orquesta que ocupa el centro del lugar".

Los anales cakchiqueles de los Xahil, dan varias indicaciones sobre diversas danzas míticas, legendarias, guerreras, en algunas de las cuales los actores se caracterizaban de animales. Se podrían citar muchísimos ejemplos acudiendo a autores antiguos o modernos, y aun a los muy modernos.

No acabaríamos de citar los ejemplos de danzas ejecutadas con música autóctona verdaderamente racial, entre las diversas ramas de los mayas y los aztecas que sobreviven dentro del círculo que abarca lo que se ha designado por Antiguo Imperio, y que comprende todos aquellos lugares de México y Centro América, donde aún se conservan vestigios demasiado elocuentes de aquella formidable y maravillosa civilización de nuestros antepasados.

Veamos lo que dice a ese respecto la eminente y bien autorizada pluma del Profesor George Rainaud, Director de Estudios sobre las Religiones Precolombinas en la Escuela de Altos Estudios de París, refiriéndose a la música y las danzas: "Podemos afirmar que a pesar de la escoria que han podido producir cuatro siglos de temor, y en ciertos distritos de infiltración de ideas europeas, las diversas encuestas que se hicieran entre los huastecos, quichés, cakchiqueles, tzendales, tzoziles, yucatecos, lacandones, etc, y también entre los tarascos, zapotecos, pipiles, etc., asegurarían una cosecha muy abundante y muy útil".

Brasseur habla mucho de esos bailes y los clasificó en tres categorías:

1°.—Simples danzas con cantos (areytos);

2°.—Danzas con recitaciones (mitotes); y

3°.—Danzas completas con música, baile, diálogos y empleo de máscaras y trajes apropiados. «El Varón de Rabinal Achí» pertenece a la 3ª. categoría de los dramas completos.

Entre nuestros indios pre=coloniales también la danza guiada sólo por sones musicales, y a veces sólo por la percusión de los tambores o los tepunahuastes, constituye una creación social=religiosa.

La Danza era en sí una oración, un himno, una ofrenda; la expresión mimada de ideas y

símbolos, una forma colectiva de ese acto tan antiguo y tan universal que se podría remontar hasta la animalidad misma: el lenguaje por gestos. La Danza es el discurso o recitación plástica de un mito, una leyenda o de una historia.

En las danzas míticas de nuestros indoamericanos, tuvo y tiene importancia enorme la significación y valor simbólico de sus gestos, sean individuales o en grupos. Muchos de estos gestos, y figuras en las danzas, le hablan al Sol, a la «Estrella de la Tarde» (Quetzalcoatl), al «Dios de las Lluvias» (Tláloc): otros son la invitación a la propagación del género humano, o para conjurar la influencia de los dioses malos, etc.

Fácil es comprender por qué en todas sus diversiones escénicas, consagradas siempre a los dioses de su gentilidad, cualquiera que sea el asunto tratado, nuestros aborígenes se interesaron mucho por la danza y el canto.

En aquella visión lejana de las fiestas mestizas, se entrevé en la penumbra colonial, los cuerpos morenos de nuestras indias, enlazados con los de los gallardos Don Juanes castellanos. Y se percibe confundido entre el tumulto racial, el taconeo con el charrear de las espuelas del conquistador, al ritmo de los tepunahuastes y el lamento inconforme de las flautas indígenas.

Y así se amasó la uva, mezclando los sones y las danzas de dos razas, que exprimieron el fermento, que produjo el vino embriagante y embrujador de la música y bailecitos criollos.

Pero en esta mezcla, ¿quién manda más? ¿Lo indio o lo hispano? Sobrepuja lo indio. Lo hispano fué la gota de alcohol para mantener y perpetrar en los tiempos el vino de la uva jugosa, fué el elíxir gitano moro, que dió sus ritmos, con la alegría embriagante de su taconeo y de las castañuelas. Por eso vemos tantas melodías dolientes y tristes, recortadas con un ritmo alegre, movido e inquietante, de aquellas tierras de los hombres barbados que se cobijaron bajo la valiente capa de Santiago.

Para nuestra raza indígena y aun para la criolla, la música autóctona es la manifestación del movimiento. Jamás se ejecuta entre ellos en forma reposada: suena una frase, una cadencia y en seguida se inicia el movimiento. Cuando son varios los que tocan, casi inmediatamente rompen a bailar en carácter de lo que están tocando, y si tocan solos, automáticamente se ponen a caminar. El movimiento y la danza van siempre de la mano con la música autóctona. Esto se debe a que ella es el resultado de una íntima emoción, es el aliento, es el respiro de una alma que late en la música. La danza indígena es una forma más de expresión de la vida de la raza, y por esta razón cada pueblo tiene diversos géneros y variantes de ella: religiosas, guerreras, idílicas, fálicas y eróticas.

Realizan también danzas nuestros indígenas: en los rituales de la siembra del maíz, en la tapisca, en la ofrenda de las mazorcas y también para implorar el agua buena del cielo para las cosechas. Danzas ocultas y misteriosas a la orilla del mar, reminiscencias de los antiguos rituales a Tláloc. Danzas ante un niño tierno muerto, la danza del engendro de los indios en la Costa del Bálsamo, y otras danzas también guerreras celebrando sus victorias.

La Danza o Mijtutia, tiene para los indios un valor psicológico especial, siendo para ellos algo más profundo que una simple diversión. En esos seres herméticos y huraños, la música significa y expresa propiamente el pensamiento; y la danza, en la acción, el gesto y el ademán, es el discurso mudo de una Oración en Movimiento.

La Danza de los Cacaoperas con gestos grotescos, de ritmos bruscos y pesados, tiende mucho al pasado, con su carácter bélico. La llaman: «La Danza de los Plumeros». Es la clásica danza guerrera acompañada con música lúgubre de cuernos y caracoles al compás de los ritmos del «Tungo» o «Tingo» (el tepunahuaste).

El indio se enardece y embriaga de valor, con el ronco resonar del tepunahuaste y el tremendo bufido del cuerno («Las espantables trompetas», que llamó Bernal Díaz del Castillo). La danza de los Aculhuacas, con el típico Cújtan-Cuyámet, cuyo disfraz le transforma en «Tunco de Monte», es la danza festiva de la lucha del hombre con la bestia, encaminada a provocar el buen humor. De aquellas clásicas culturas de Indo-América y después de las diversas generaciones e interpolaciones que la invadieron, son la música y la danza las que propiamente marcan una huella honda y definitiva de la expresión y

rasgos de la raza, dejándonos abierto el camino, para un ensayo e investigación de una cultura original.

La danza para el indio es trascendental. Es como la comunión de su cuerpo con la tierra.

Es una posesión de esa tierra tan amada y tan suya, que ahora ya es de otros. La danza indígena tiene esa ondulación del barro apretado y fresco. Ondulación compacta, firme, pero también imperceptiblemente blanda. Esta raza morena se mece en la danza, con los ojos dulcemente tristes, puestos sobre la tierra. Su hechizo ondulante, tiene a veces la serena suavidad de un crepúsculo, o bien, la agitación de una tormenta en la inquietante violencia tropical.

El remolino de la danza se levanta sobre los tambores, pitos, chirimías y tepunahuastes; trenza la música del son interminable como las generaciones, monótona, palpitante y arcaica como el barro de su estirpe.

Dulzura y violencia en que se mezcla la esencia viviente de sus almas y sus cuerpos. Al ritmo de los instrumentos indígenas, laten los pasos de la danza, y late también el alma de la raza.

Los indios izalcos, elegantes, recios y ataviados con trajes ricamente decorados con símbolos de la teogonía de la raza, danzan en la plaza del pueblo. Sus caras color de barro, tienen la inmovilidad de los ídolos. Sus pies golpean fuertemente el ritmo, cimbra la tierra, y parece como si ésta respondiera en cada latido al llamado imperioso de la raza, que el hijo de la tierra ejecuta. El cuerpo va erguido; se mueve de una sola pieza, como se mece el árbol; pero sus ojos, sus ojos tristes y huraños, miran para el suelo, hacia la tierra a quien llaman con los pies y a quien acarician con la mirada. Estas danzas tienen algo de guerreras y mucho de religiosas. Imponen y atraen. El indio danza, y el pueblo entero le rodea como a un sacerdote, para escuchar con respeto los ritmos de la danza y las actitudes de su oración danzada. Suena el tepunahuaste, y los semblantes se iluminan; todos se mueven como galvanizados por el mandato imperioso de su voz ronca y guerrera. Grita la chirimía, y los ojos se adulzan, como si en aquel grito estuvieran las quejas de su alma.

Y en rueda, silencioso y atento, el pueblo indígena y el no indígena, se apegan a aquel ambiente, sin poder retirarse ni abstraerse a la imantada atracción e influjo misterioso de las manifestaciones musicales indígenas! ¡Es la tierra que atrae y que manda!

Los indios ponen una intención psicológica en sus danzas. Conscientes y respetuosos para su labor, dedican la mitad del año en la preparación de sus bailes, a los cuales decoran con el panorama siempre atrayente de su pueblo, y con trajes vistosos y ricos para lo que no escatiman ningún gasto a pesar de su condición humilde y precaria.

Los danzarines, la mayor parte de las veces, bailan por promesa: al Santo de su pueblo, o a la mujer a quien aman y desean conquistar.

La danza es para ellos: religión y amor, promesa o esperanza.

Un danzarín indígena es para su pueblo, algo sagrado; tiene jerarquía y poder, siendo respetado y admirado por todos los de su clase. Cuando alguno se distingue por músico, cantador o danzante, los indígenas de su pueblo, dicen: «éste ya es persona», y le dan «tratamiento» y atenciones.

Desde la conquista y a medida que las generaciones han ido pasando, poco a poco se apoderó del indio la tristeza. A medida que transcurrían los años en que celebraban sus fiestas con música, una profunda nostalgia volvía triste esta música, involuntariamente, orgánicamente. En todas partes del Continente Indo-Hispano, lloraba esta música, la usurpación y la nostalgia, la sumisión y la derrota. Parece que se dejaron conquistar, y mudos y tristes van a donde los llevan, y hacen lo que les mandan. Pero en la sombra de sus ranchos protectores, cobijan su dolor; lloraban... y siguen llorando por la madre tierra, de la que ellos fueron dueños y soberanos. ¡Ah, la antigua tierra! El uso del huacal de chicha se hizo más frecuente, y triste y sombría la canción. Y el indio y la canción se ensombrecieron y amilanaron, hasta el punto de hacerse impenetrables. La danza y el canto emanaban de la vida comunal de la raza, tal como los rayos emanan del Sol.

La música y la danza para el indio son perfectas; el tiempo no cuenta, por eso son interminables; tocando o danzando, toda su vida es presente, y así es como ellos son los seres que, sin darse cuenta tal vez, saben: vivir la eternidad del presente.

El indio de ahora se repliega al rinconcito de su pueblo, con los suyos, su tribu, o los naturales de otros pueblos, y entonces, con respeto y amor, se entrega al compás de su música y al calor de su bebida legendaria de maíz, la chicha generosa y heroica, a soñar, evocar y revivir la tradición que le legaron sus mayores, en el enardecido ritmo de sus danzas autóctonas.

¡Oh, cómo es rítmico y hierático el indio en el balanceo de la danza!

¡Cómo se mueven sus pies! Hay en todo su cuerpo una alegría frenética, un misticismo fanáticamente religioso!

Para comprender esto, y para conocer el sentido de su música y sus danzas, hay que ir hasta ellos, convivir con ellos, penetrar en sus almas, caminar con ellos, en la tierra, por nuestra tierra, pues ahí es donde están las odres del vino puro de su música y de sus danzas, profundas en su sencillez.

No desdeñéis así la única fuerza creadora que renueva la cultura original, la única que verdaderamente puede llegar a la conquista de nosotros mismos, para que algún día CUZCATLAN, como su nombre lo indica, pueda llegar a ser EL TEMPLO DEL SOL.

LA CANCION AUTOCTONA

La canción autóctona la escondieron las razas en las selvas bárbaras, entronizándola en el altar de su Mitología, bajo el palio del Sol y protegida por el «tagüipante» florido de su devoción. Cantaba solemne en los «teocallis» de Quetzalcoatl, de Túnal y de Mezti, y se sacudía frenética en las plazas cubiertas con lajas y embaldosadas con restos de templos bordados de jeroglíficos, leyendas y símbolos. Atronaba como un huracán en los campos de batalla, zumbaba en los arcos y cantaba en las flechas de obsidiana afilada. Eran las canciones del Sol y obsidiana. Cantaba en el barro de los dioses y vasos sagrados, y habló con voces profundas en el orfeón de los bajo-relieves y en los mitos cincelados en la piedra por artífices indios, en donde aún sigue cantando la polifónica voz de los ancestros.

La canción se hizo emigrante y comenzó a escalar las alturas de la cordillera. La llevaban a cuestas como al hijo mimado, las tribus errantes. Se perdió en las montañas, se enredó en las selvas, se echó a soñar en las pupilas azules de los lagos, fué a juguetear a la playa con la espuma de las olas, y cantó con madrigales dulces al río, bajo el amate pensativo y triste.

Creció ingénua y sencilla en los valles y prados, arrullada por el ritmo sonoro de la lluvia en los inviernos. Trinó en el abanico polícromo de las aves canoras. Se meció en las hamacas de plumas preciosas en los bosques vírgenes y ofició en los rituales del Continente soberano y libre. Brilló la canción de Jade y Sol, allá en los picachos de montañas azules, nimbadas por las nieves eternas, y blasonó los valles, poblados y caseríos la canción de barro oscuro y profundo.

El asalto español la dibujó con la gracia de aquellas tierras de María Santísima, enlazando en sus pasos el taconeo rítmico del albaicín andaluz, para hacerle olvidar en un ritmo embriagante los gritos de su carne y los lamentos de su alma.

Pero el barro de la canción autóctona que estaba amasado con dolor y con lágrimas, se denunció a través de los siglos en la obscura tristeza de sus notas, para gritar con más fuerza los ancestros de la raza. A pesar de la niebla de los siglos, poco a poco se fueron haciendo más fuertes sus contornos, hasta que todo el pasado presentido y evocado resonó como una embrujada campana, para hacer resurgir al faisán dorado de la canción autóctona, que es como flor hechizada que se desprendiera de las alas del tiempo.

Ahora el panorama de la canción autóctona se ilumina de nuevo con los celajes del ancestro. El nuevo Sol renace. Marchita y aletargada permaneció por muchos siglos la canción autóctona, bajo el tupido manto de la música del Arte extranjero, pero los pueblos indígenas de la raza morena y huraña tejieron silenciosos el huipil luminoso de sus canciones, festoneando las luminarias de su fe con el escorzo de sus danzas y sones que golpean sobre el barro obscuro de su dolor. ¡Dolor de sometidos, dolor sin redención...!

Y así los pueblecitos íntimos, color de nostalgia y de tiempo, los pueblecitos míos y de mis mayores, se arrinconaron a soñar,

a sentir en silencio toda la poesía sentimental de su derrota, ante el magnífico panorama que, a pesar de todo, seguía siendo suyo, y ante la misteriosa polifonía del Cosmos atlante de los Andes de América. Y así siguió el indio cantando después del encadenamiento español, encontrando en la oración del canto el bálsamo que adormeciera sus heridas y hondos desengaños. Se le oyó entonces modular, en el diseño de sus canciones, el lamento tendido de su dolor de esclavo. La canción antóctona pasó el martirio de hierros infamantes, quedó estrangulada en las horcas caudinas del coloniaje, pero renació balbuciente al amparo de ritos católicos, por la cariñosa acogida que le dieron los misioneros redentores, para conquistar sus almas por medio de la oración del canto.

Así, pues, fué mentira que se callaran las gargantas indias y que la sombra luminosa de su grito de barro se apagara con la luz importada por las tres carabelas. Y de aquel conflicto misterioso de razas diferentes, del mestizaje híbrido, de la interpolación impuesta, salió de la carne tatuada la canción autóctona de una nueva época, más honda, más dulce, con voz martirizada, irredenta, voz amparada en la tristeza de su esclavitud y de sus dioses rotos. Ni la fuerza de los siglos, ni el atractivo de los hombres blancos, pudieron alterar los rasgos y características de la canción autóctona: es el barro el que sigue cantando en el esquema de las interpolaciones.

Es la sangre morena que nos dió esta tierra la que en nuestras arterias se abre paso apartando a la otra, para después cantar con alegría en que hay lamentos, y con tristeza que se vuelve grito hacia el pasado doloroso, o llamada profética a una reconquista de lo nuestro.

La violencia de nuestro trópico esbozó el modelo variado de su música, que de lánguida y añorante se torna a veces en sacudida y luminosa. La inquietud de los Andes le dió el secreto de la agilidad y los cambios. Y al soplo de un embrujo, amasado con lágrimas, mitad dolor y mitad bravura, forjó el barro musical de la raza cantora, dorada y ardiente por nuestro Sol magnífico.

* * *

El indio canta de manera distinta en las cuatro estaciones. Para cada una de ellas tiene una tónica especial.

Canciones lamentosas de Invierno: algo así como si en notas dejara escapar el indio, las lágrimas que sus ojos no derraman. Es la canción en la cual va envuelta el alma atormentada de la raza.

Canciones de Otoño: sopla en ellas esa musical tristeza de los vientos de Octubre y flota en su diseño musical una angustia lunar, angustia voluptuosa que en la raza se acentúa en las noches frescas y misteriosamente alumbradas por la luna.

Canciones que recuerdan los idilios en el cafetal perfumado y jugoso. Canción trasnochante que al lado de la carreta va rayando el camino en peregrinación hacia el beneficio despulpador.

Canción que se echa a soñar, bajo el amate, arrullada por la luna y los suspiros del viento.

Canción del Verano: es la canción de las noches estrelladas, de las mañanas azules y los crepúsculos rosados. Se canta a los Zizimitl haciéndoles las cruces, cuando se levantan en los remolinos de viento, y se les ve alejarse formando pequeñas trombas, en las cuales va el Diablo. En el campo empolvado y sediento canta la tumultuosa melodía de los maquilitshuas con los madrecacaos. Rosada sinfonía en un coro clamoroso de tonos. Gama florida, los maquilitshuas, «cinco dedos», que revientan en gemas rosadas, para cantar cada uno en su tono especial. «Cinco dedos» que se multiplican, invadiendo completamente el lugar de las hojas, para formar un orfeón en melodía de colores. «Cinco dedos», pentafonía del color que se riza melodiosamente en un cálido entrelazamiento como las voces de un motete. Y el árbol entero, hecho todo un mazucho de flores, canta, canta la melodía fresca y tropical. Canta su doliente canción el trapiche inmolador, y el indio, interpretando la música que flota en el ambiente, la canta en su tónica especial, fresca, sonora, luminosa, como el color de los maquilitshuat, como el azul de las mañanas y con el dejo sentimental de las quejas del trapiche. Cuando se anuncia rumoroso el despertar de la naturaleza, el indio canta también a la estrella de la mañana, a su «Nishtamalero».

Viene la Primavera: entonces la canción del indio es como una oración. Cantos que acompañan a los rituales de la siembra. Se canta al Sol, a la Luna, a Tláloc («Dios de la Lluvia») y después se rompe el vientre de

la Madre Tierra al golpe del arado, al compás de la oración cantada, implorante y oferente Con las primeras lluvias revientan las primeras espigas, y entonces la canción es augurio de promesa. Viene la cosecha del grano sagrado, del maíz, y la canción se torna alegre, primaveral.

¡Es la canción que recuerda al campo verde y las espigas rubias!

¡Canto de las tapiscas y de las atoladas, con alegría de mes de Abril y frescuras de Mayo! Es la canción del «pan nuestro».

Las generaciones irán haciendo a la canción autóctona cada vez mejor en cuanto a su estructura técnica, revistiéndola de alardes musicales que las modas imponen, pero en el corazón de la raza, de aquellos que sabrán conservar respetando la tradición, tendrá a pesar de su metamorfosis, que gritar en cada nota, repitiendo y perpetuando la gracia original.

Y los músicos de ahora, del mañana, como los de antaño, abriremos de par en par las ventanas del alma, para absorber por ellas los tesoros del paisaje que es en donde está la tónica embrujadora de la música indígena, y volveremos a cargar orgullosos sobre nuestras espaldas el cacaxtle sonoro de la canción autóctona, para cantarla como lo hicieron las tribus de América, que escalaron las alturas del Cosmos andino, que se perdieron en las selvas hurañas, o se hundieron en el corazón de las montañas arcaicas.

Y el alma musical de la raza que estuvo marchita y aletargada por brebajes exóticos, resurgirá de nuevo más fuerte y visionaria. Y en los atriles del ensueño cantará luminosa en las pautas de América, la canción de la raza, en un grito que será carne y nota en el capullo autóctono, que reventará en corola de bella realidad para el Arte americano.

Busquemos el pasado en el corazón del indio. Es allí en donde quedó escrito con sangre el tremendo dolor de un Continente. Es allí en donde se esconden las ruinas de un glorioso pasado.

Seguiremos las huellas de la raza por las rutas atlantes, para encontrar en ellas los credos musicales; para no desviarnos, consultaremos en el calendario del cielo, y en la poesía de la Naturaleza, el secreto de su sencillez.

Y entonces diremos que la canción autóctona de América, se hizo con los panoramas que se dibujan en las diversas partes del Cosmos atlante de los Andes, e irá surgiendo de la leyenda, protegida por la tradición, sin alterar su gracia morena, ni sus perfiles de barro, el diseño cobrizo, inconfundible, y de una psicofonía fuertemente americana.

ENSAYO SOBRE ETNOFONIA DE EL SALVADOR

LOS PERCUTORES PRECOLONIALES. — FUENTES INFORMATIVAS. — EL INDIO Y LA NATURALEZA. LOS PEQUEÑOS Y GRANDES PERCUTORES.

PARA el estudio e investigación de este Ensayo de Etnofonía de El Salvador he tenido que recurrir necesariamente a las diversas fuentes de información, que aunque muy eficientes en cuanto se refiere o los diferentes ramos de la Historia, ha faltado el historiador o cronista y también el arqueólogo-músico, que dejara la página musical escrita, que supiera leer y descifrar el jeroglífico, el símbolo, que necesariamente debe existir en la piedra, la cerámica, el códice, etc., etc.

Datos y nombres de instrumentos, danzas y rituales, es lo que más se encuentra en las fuentes de información, pero el dato técnico, la página musical escrita, la explicación de las formas empleadas por nuestros aborígenes en su música y en sus instrumentos, *NO EXISTE.*

Este es el esfuerzo que ahora debe realizarse, y al cual debemos todos los folkloristas de América encaminar nuestra atención y estudio, para llegar siquiera a una aproximada modalidad de lo que pudo haber sido, es y será, nuestra música autóctona o sea: *la expresión musical de nuestra raza.*

Las fuentes que he investigado para este delicado estudio, son las siguientes:

1°.—Historias, crónicas, relaciones, memoriales, que he consultado en nuestra Biblioteca Nacional; tratados de Guatemala, México, etc. Intercambio de opiniones con el gran etnofonista Jesús Castillo; investigando y estudiando observaciones de autoridades mexicanas, como: Rubén M. Campos, Daniel Castañeda, Vicente T. Mendoza, Mariano Rojas (Nahuatlato), Antonio Mediz Bolio (Mayense), etc. y otras personalidades de Panamá y de la América del Sur.

2°.—Instrumental, cerámica y estatuaria precolonial, que se encuentra en nuestro Museo Nacional, museos particulares y en el mío, que, aunque pequeño, poseo algunos especímenes entre pitos, silbatos y pebeteros que me han proporcionado datos preciosos e importantes.

3°.—Jeroglíficos y representaciones de instrumentos, músicos, actitudes musicales y danzas, que aparecen en los códices, cerámicas y bajos y altos relieves.

Músicos, danzas, ceremonias y fiestas típicas en que la música, el canto y la danza indígena, aparecen todavía conservando el vestigio de la tradición.

Estas son las fuentes que me han facilitado el examen directo, acústico y musical de algunos instrumentos, en los cuales he encontrado sonidos perfectamente aquilatables, formas, intervalos, ritmos y hasta la extensión de algunas gamas características utilizadas por nuestros indios.

En mi intercambio de estudio con el folklorista don Jesús Castillo, hemos llegado ambos a comprobar la relación y origen de algunos especímenes o variedades musicales de nuestros nativos, que tienen, desde luego, inconfundible característica, forma constructiva, extensión, movimiento melódico y hasta correlación en las frases, a pesar de que cada nación (Guatemala y Cuzcatlán) conservan su fórmula propia. Además, él y yo, hemos sido los únicos investigadores de «El Melos Autóctono», que para ambos constituye la más pura y fundamental de las fuentes, para la creación de la música de nuestros indios.

Más adelante, en la clasificación de las muestras o variedades autóctonas, me extenderé ampliamente sobre este punto que considero el más importante de este estudio.

Después de los datos e informaciones que he obtenido de las diferentes fuentes, sobre todo las literarias, que han sido de gran

valor y de peso para esta investigación, llegué a distinguir y hasta interpretar mejor, las actitudes musicales, jeroglíficos, códices, símbolos y figuras en la cerámica, en la piedra, para juzgar del instrumento en uso, de su forma, del material empleado en su construcción y de las actitudes de los ejecutantes de nuestro país, con el estudio comparativo de instrumentos, música, ritmos y gamas de los otros países de Indo - América.

El Museo Nacional de Arqueología de México, lleva a cabo un acucioso y detenido estudio, por medio de la Academia de Música Mexicana, de los bellísimos ejemplares que posee de instrumentos pre-cortesianos, los cuales he estudiado detenidamente con sus fotografías, dando a todos los dedicados a estos estudios, desde luego, mucha luz, para la investigación de la técnica en los instrumentos y las formas musicales empleados por nuestros ascendientes.

Siempre es muy importante señalar en todo estudio etnofonista las fuentes o caminos utilizados para la información e investigación, porque ellas son las que fijan el peso de las conclusiones que se obtengan y las que orientan en definitiva a los continuadores. En este caso, la documentación de que se trata tiene mayor importancia y trascendencia, porque el estudio de la Etnofonía es la primera vez que se emprende aquí en Centro América.

"En medio del enorme silencio que rodea a la música indígena o autóctona, existe, a pesar de todo, una historia viva y tangible de nuestras civilizaciones raciales, descuidada por la Historia misma, la cual, celosamente resguardada y amorosamente ritualizada, ha quedado en gran parte incólume a todos los atentados y a todas las tiranías: el canto, la danza y las rudimentarias melodías en la mutación perecedera y variable del mecanismo oral."

En el canto y en la lengua de nuestros indios podremos descubrir el alma viva y secreta de aquellas civilizaciones, y analizar la altura ética, la sensibilidad colectiva y el orden de las sociedades de Cuzcatlán; porque es en la música de un pueblo en donde hallaremos plasmadas las manifestaciones más agudas de su moral y de su estética, y a ella tendremos que recurrir siempre para averiguar la personalidad verídica de una existencia histórica.

Ahora bien, un estudio imparcial sobre el origen de la música nativa de Cuzcatlán, debe comenzar documentándose en la zona más original y tradicionalista a la vez: las provincias de los izalcos; Tacuba y Ataco, en Ahuachapán; Zona de Occidente: Chalchuapa y sus contornos; todos los alrededores de la capital: San Antonio Abad, Mejicanos, Aculhuaca, Paleca, Ayutuxtepeque, Cuscatancingo, Valle Mariona, San Sebastián y San Juan Los Planes, todos estos pueblecitos en donde antiguamente se habló la lengua mexicana y el nahuatl; igualmente hay que estudiar la región de Panchimalco y sus contornos: Huizúcar, San Marcos, Santo Tomás, Santiago Texacuangos, Santiaguito, Panchimalquito y los Nonualcos, comprendiendo todos los pueblos del Departamento de San Vicente, para estudiar y conocer las modalidades de la Región Central. Después pasaremos a la Región Oriental de El Salvador, poniendo especial atención en la región lenca y sus derivados o asímiles.

Pero el estudio meticuloso de sus manifestaciones musicales no podría tener base sólida sin el conocimiento de las fuentes originarias: la música de los *méxicas*, de los *pipiles* y de los *lencas*, derivados de los nahoas o toltecas y también de los mayas, pues los pocomames de la región occidental y los lencas de la oriental, están clasificados como subgrupos de los mayas; hay que hacer por lo menos detenidas y profundas observaciones de sus raíces y características esenciales. Pero siendo vastísimo un verdadero estudio científico de este plan, he procurado sintetizar este programa, para ofrecer a la consideración del estudioso un análisis parcial y esquemático de su origen, sus características y clasificación de elementos.

Al tratar de abordar este ensayo, he querido detenerme en la consideración, clasificación y empleo de los elementos de la música nativa de nuestros diversos grupos raciales, y al hacerlo así, me he extendido en mis observaciones respecto a la Historia y lo que nos relatan los cronistas, porque creo que la Etnofonía es una rama científica en el estudio de la música y que en ella, cualquier conjetura o afirmación que se haga como resultado verdadero, tiene que ser lógicamente experimental, e ir respaldado con razones que ampliamente demuestren la tesis que se expone.

María de Baratta

LA MUSICA PRIMITIVA INDIGENA

SU ESTUDIO Y SUS PROBLEMAS

Este ensayo es el primer indicio de estudio comparativamente serio que sobre la música primitiva se ha llevado a cabo en este país. Las melodías indígenas recogidas y analizadas por mí, me engolfaron, sin darme cuenta, en el estudio de otras materias para poder profundizar más el concepto científico de mi trabajo, y cuando mi estudio comenzó a estar influido por una curiosidad mayor acerca de las formas musicales indígenas, otra tendencia empezó a manifestarse por sí misma: la de penetrar en los conceptos antropológicos, históricos, etnológicos, lingüísticos y psicológicos en los grupos raciales de nuestro país. Y así el interés científico cada vez mayor, se volcó totalmente hacia el estudio de la música indígena en sus formas especiales desarrolladas en su ambiente especial.

La insistencia en el análisis clama por una sobriedad y meditación en materia de técnica sin las cuales no puede llevarse a cabo una obra fundamental. Iluminada con nuevos conocimientos y siendo exigente por la disciplina científica, gran parte del material de épocas anteriores, me ví precisada a revaluarlos y hasta donde me fué posible, reanalizarlos.

El problema se complica cuando frente al panorama musical se pregunta uno: ¿los grupos indígenas que han desarrollado formas culturales características, también despliegan modalidades y formas musicales distintas? ¿Reflejan los estilos musicales de tribus su historia, así como acontece respecto a otras formas culturales? ¿Se encuentra en el estilo musical de un grupo la misma suma de integridad o diversidad como la que se manifiesta en sus instituciones y costumbres? ¿Los períodos de aceleración o de decadencia en el desarrollo cultural han dejado también huellas en la música?

He llegado a constatar que cada uno de los grupos indígenas de mi país posee rasgos musicales característicos, de la misma manera que dispone de una lengua o dialecto propio, sin dejar por ésto de notarse cierta similitud psicológica, quizá por el clima y la tierra que es la que manda y amalgama a los que en ella se alimentan y viven. Aunque dicho estilo no presente, necesariamente, un cuadro perfectamente integrado y homogéneo, por el hecho de que la cultura de un grupo tampoco lo representa. La música, lo mismo que otras fases de la cultura, está influenciada por cambios, estímulos y retrocesos culturales. En la historia de los pueblos primitivos, este fenómeno puede evidenciarse mejor, porque su música está íntimamente conectada con las actividades culturales de muy distinta manera que la nuestra actualmente: nosotros cultivamos la música por sí misma.

Por estas razones, la música indígena puede servirnos de índice en la historia primitiva y la fluctuación de sus culturas.

LA MUSICA INDIGENA Y SU AMBIENTE HISTORICO-CULTURAL

Para el músico etnofonista versado o experimentado en Antropología y otras materias, este aspecto es el que ha de ser estudiado especialmente con sumo cuidado e interés. A pesar de que yo estoy muy lejos de ser ese músico etnofonista versado o experimentado en Antropología, etc., sin embargo, me he esforzado en presentar en este estudio muchas cuestiones importantes relacionadas con el medio histórico-cultural de la música primitiva.

Aquí, como se ve en la sección histórica, hay datos acerca del papel del músico indio en la sociedad primitiva, sobre la función de la música y de la manera en que se integra a sus manifestaciones culturales como una fuerza activa; encontraréis también algo sobre las ideas que tenían los indígenas respecto a qué papel desempeñaba la música en sus ritos y ceremonias. Y actualmente lo mismo he procurado descubrir en algunos grupos de raza, qué es lo que significa para ellos el músico, cómo es considerado y la distinción que le dan.

LA MUSICA Y SU AMBIENTE PSICOLOGICO

Sólo observando mucho y situándose en el medio social del indio, se aproxima uno a escudriñar en campo tan escabroso, porque ni analizando las formas musicales primitivas ni limitándolas a una descripción formal de la cultura, se podrá arribar al núcleo de ciertos problemas promovidos por un interés psicológico. Sin embargo, en muchos estilos primitivos de nuestros indios, se encuentran rasgos característicos dictados ya sea por conceptos puramente formales o pudiera ser que también técnicos.

He encontrado, que en algunos estilos indígenas se percibe que prácticamente cada nota de algunas melodías que ejecutan es fuertemente atacada o acentuada. Y me he puesto a meditar si el acento no tiene, como para nuestra manera de ver, la función o mandato de subrayar los factores expresivos. También he observado que el timbre suave y triste que sacan al «pito de caña» en el «toque de sacrificio» el Viernes Santo, lleva el propósito de expresar, así como un «suspiro de agonía», y no simplemente ejecutar la melodía. Tomadas éstas y otras muchas consideraciones, recordamos lo que muy acertadamente dice un musicólogo americano: "Al parecer, la música no es un lenguaje universal. Rasgos que en un estilo poseen un cierto valor emocional o simbólico, pueden tener una significación completamente diferente en otro estilo, o pueden accionar en un medio enteramente distinto".

En el transcurso de la investigación y estudio, hay que poner especial cuidado en la diferencia entre el funcionamiento «formal y el emocional o simbólico".

A veces sucede, que por nuestra manera de ver (por nuestra preparación técnica de la cultura europea), nos parece encontrar alguna similitud aparente entre el «contenido emocional» de la música de la cultura occidental y el de la primitiva indígena y su formulación expresiva, pero ésto se debe por lo general a nuestra atención de los factores técnicos o históricos, o de encontrarse enredada con la misma.

LA TECNICA EN LA EJECUCION DE LA MUSICA INDIGENA

Atención especial requiere el estudio de la técnica que nuestros indios emplean para la ejecución de su música. Después de haber compilado y fijado las melodías primitivas en el papel pautado, se presentan nuevas cuestiones que surgen a medida que penetramos en nuestras investigaciones. Y la primera de ellas se refiere a los aspectos técnicos de ejecución por medio de los instrumentos musicales autóctonos o también de la voz. Estos son problemas de capital importancia. Enseguida viene la cuestión de cómo están compuestas o construidas las melodías. Cuáles son las normas establecidas para la ejecución y la composición; siguen también las cuestiones de investigar el aprendizaje, enseñanza, normas de estilo o formas, variantes, modalidades y las características de las cadencias y adornos en el desarrollo de las melodías primitivas.

Aparte del aspecto puramente musical, muchos de estos puntos presentan interés no sólo para el psicólogo, sino para el sociólogo. Aquí, como antes, las deficiencias o lagunas que se observan en las técnicas de la psicología de la música indígena primitiva, representan un impedimento. Por experiencia he llegado a convencerme de que nuestros métodos y conceptos tampoco pueden ser directamente aplicables a los «materiales» primitivos.

Para tratar de comprender y analizar cómo están compuestas las melodías de la música indígena primitiva, es indispensable y necesario conocer la técnica instrumental indígena y vocal también; sin este requisito, jamás se llega a penetrar en el secreto de la música indígena por rudimentaria que ésta sea.

El estudio de la técnica instrumental y vocal presenta dificultades que son de índole práctica. Pero hay que tener presente, sin embargo, que cuanto más perfecta o refinada se vuelve la técnica, tanto mayor será el material que se quedará fuera de su alcance. Y si nos empeñamos en hacer más «objetiva» y microscópica esa técnica, nos daría por resultado la inevitable separación que se opera del medio en que funciona o actúa el material. Hay que acercarse cuanto más sea posible a la natural y espontánea ejecución de los instrumentos o penetrar en el secreto de

expresión psíquica de la raza para conseguir una pálida idea de lo que realmente es la música indígena.

El estudio de los instrumentos musicales empleados por nuestros indios primitivos, es una tarea sumamente difícil y complicada; pero, a pesar de ésto, no he vacilado en abordar un ensayo de estudio y análisis de los instrumentos de la cultura indígena, pues ello representa una parte integral del estudio de la música primitiva. He tratado, además, de establecer algunas normas en materia de la descripción, clasificación, planteando el problema en el campo científico hasta donde me lo han permitido mis conocimientos. Esta rama de la ciencia etnofonística, tendrá que adoptar normas más explícitas y satisfactorias desde el punto de vista técnico y musical. Requiere, además, mayor acopio de conocimientos del fondo cultural y estar en íntima familiaridad con la técnica antropológica, siendo insuficiente la que revelan los catálogos de algunos museos y descripciones hechas de algunas colecciones particulares.

El estudio de los instrumentos indígenas primitivos nos han dado sorpresas importantísimas, revelándonos problemas de interés que van más allá de la mera significación terminológica, histórica o artística. En mi estudio de instrumentos indígenas primitivos, especialmente el que se refiere a las flautas arcaicas y de las civilizaciones tolteca, maya y azteca, se verá cómo la extensión de los sonidos que algunas de ellas entregan, conservan las dimensiones o gamas de las antiguas culturas del Oriente. En la música primitiva, es en donde se hace cada vez más evidente la influencia de la técnica instrumental en la vocal, o viceversa, y también la influencia general de los factores no musicales (culturales), a través de los instrumentos, en la música primitiva misma de nuestros indios.

Una vez obtenidos estos conocimientos de la técnica del instrumento indígena, como fruto de los trabajos realizados en el terreno de la investigación seria y especializada, estaremos en condiciones de fijar los períodos dentro de los cuales se efectuaron los procesos de la ritualística sagrada o recreativa, siempre que nos encontremos en posesión de versiones originales de las melodías primitivas indígenas.

Por eso yo no he omitido esfuerzos para lograr el conocimiento de los instrumentos musicales de nuestros indios, pues ellos me han dado la clave de hallazgos valiosísimos y de la mejor penetración y conocimiento de sus formas musicales. A continuación expondré el estudio sobre los instrumentos musicales de la cultura indígena, que según creo hasta ahora no se ha llevado a cabo en otros lugares de Centro América.

Objetivos. — La necesidad de emprender este ensayo o panorama de la Etnofonía salvadoreña, ha sido por referirse a un campo cuyo material está rápidamente extinguiéndose y desapareciendo. Por lo tanto, he considerado indispensable acentuar en todo momento la urgencia de proceder sin dilación a su recolección, aun cuando otros aspectos del asunto reclamaran mi atención inmediata para su investigación y estudio.

Una vez terminada la recolección de temas y variedades de música autóctona y folklórica, creí muy conveniente volver de lo general a lo específico, para extraer de una gran cantidad de material compilado una referencia especial que pueda ser utilizada para diseminar el conocimiento pertinente o el extracto científico.

EL INDIO Y LA NATURALEZA

Allí está el indio frente al altar de sus contemplaciones: *la Naturaleza.*

La tierra se da a él, y sólo él sabe sus secretos; por eso es que le pertenece. Los pájaros forman una orquesta, la divina orquesta de trinos y cantos, y sólo él interpreta, comprende e imita *esta música:* oye las voces de los vientos, y consulta, preguntando con la vista y con su alma a las estrellas...! El Sol es su Dios, y la Luna, la madre protectora de las sombras. Y la montaña virgen, y las fieras salvajes, en conjunto armonioso con todo lo ya dicho, entonan la grandiosa sinfonía, la bárbara sinfonía, que sólo el indio comprende e interpreta, porque él también forma y es parte muy esencial de esta sinfonía.

Y así, en la garganta de los pájaros aprendió a leer su música como en un pentagrama, y que después trató de imitar en la flauta de caña, al descubrir tal vez que ésta un día

cantó en la cañada, sonada por el misterio de los vientos, anunciándole el milagro del instrumento que buscaba *para la creación de su música*.

Y así, otro día también, al azar del descanso, a la sombra de corpulentos árboles, en los cuales las centurias y las aves carpinteras habían ahuecado, y en frenesí epiléptico de sus fiestas y ritos, o en el azoramiento del pánico o el terror, golpeó con las manos la cubierta y se quedó perplejo al realizar un gran descubrimiento: "el tronco hueco, golpeando la cubierta, *habla, hay en él un dios*".

Y así surgió tal vez el primer instrumento musical: obra de la casualidad (poderoso aliado del hombre primitivo), resultado del medio y de las más elementales observaciones. Ese, probablemente, fué el origen, "porque el hombre en las remotas edades no interroga a la Naturaleza deliberadamente, sino que aprovecha las soluciones que la misma da a los problemas que el azar le plantea."

Y el árbol abatido por el viento, de añoso tronco, deslavado por las lluvias, perforado por las aves y *ahuecado* por el tiempo, ese es el ancestro del huehuetl, el tambor y el refinado tepunahuaste o teponaztli.

La Naturaleza, maestra inagotable y fecunda, dió los ejemplos al indio, para la creación de sus instrumentos y su música.

En seguida, el indio fué imitando los otros sonidos de la Naturaleza y los diveros cantos de las aves, fabricando o improvisando los instrumentos para formar su orquesta y poder ejecutar la música que él llevaba dentro, ¡su música!, para solemnizar sus ritos, las guerras, sus fiestas y danzas hieráticas.

Y así, la Naturaleza le dió todo al indio, pero también él, el indio, se lo dió todo a la Naturaleza.

EVOLUCION DE LOS GRANDES Y PEQUEÑOS PERCUTORES

Poco a poco, después de innúmeras experiencias y fracasos, llegó la técnica, para cada uno de estos tres tambores, que en su principio fueron rudimentarios, o mejor dicho, naturales; así, en lo que el tronco ahuecado pudo darles, o con un simple parche de venado después (el huehuetl y el tambor), o con dos lengüetas afinadas y calculadas (el tepunahuaste o teponaztli), para el mejor tallado y la mejor acústica.

"Del tronco ahuecado, así horizontal con una una incisión casual, nació el *teponaztli* o *tepunahuaste;* y del mismo tronco puesto verticalmente, tapando la parte superior con un parche de venado, amarrado con bejucos tal vez, surgió el *huehuetl;* y el mismo tronco ahuecado, con lo rudimentario de la técnica empleada, hace imperfecta la otra «tapa», la inferior, la que la tierra proporciona al cilindro del huehuetl improvisado; esa imperfección (casualidad maravillosa) indica el *camino de lo hueco*, y crea los «pies» del instrumento. Pero aquella casualidad maravillosa de la otra «tapa» sugiere una nueva solución práctica e inmediata al problema de lo *hueco:* el empleo de otro parche. Y de este modo nace el gigantesco tambor horizontal de los primitivos, y con él la necesidad de *alargar* artificialmente las manos para que un solo ejecutante pueda batir ambos parches, es decir, la invención de los bolillos."

Lentamente el proto-tambor gigante (verdadero titán del sonido) pierde una de sus dimensiones paquidérmicas: la longitud, y adquiere las siluetas típicas que han de consagrarlo y definirlo: *la tambora o el tambor alargado*.

Y después este tambor se hace manejable, llegándolo a construir en dimensiones más humanas y prácticas, como aparece aún ahora, transportado y suspendido a los hombros del indio, por cordeles o piales de cuero. Así fué llevado tanto en la furia de las guerras o en la paz de los ritos y danzas religiosas, y así le vemos ahora desfilar a la cabeza de las fiestas y de las tradicionales procesiones.

Este descubrimiento que permite al hombre *transportar* a donde quiera el sonido, dejó grabada profundamente una enseñanza que jamás se olvidará: el empleo de los bolillos, independientemente de su necesidad material. De ahí las «*claves*» y «*las piedras sonoras*».

El tepunahuaste, desde los principios de su evolución, admitió el uso de los palillos o «bolillos», por no obtener la resonancia sobre la superficie del «trozo», sino con un cuerpo duro como los «palilllos».

De estos tres grandes percutores, el tepunahuaste fué el que más evolucionó entre nuestros aborígenes, y también el que alcanzó una perfección absoluta, por la afinación y diferentes intervalos que llegaron a establecer con dicho instrumento, como lo veremos más adelante.

El huehuetl entre nuestros nativos no llegó al lujo de ornamentación y evolución que alcanzó en México y otros lugares de la América, pues se quedó en su forma rudimentaria y sencilla, fabricándolo en el hueco de un árbol o en un barril, con un parche bien tenso, y que aún ahora lo designan con el nombre de *huehuet* (nuestros pipiles no usan la *l* después de la *t.)*

Las viejas cofradías de los pueblos de Izalco y San Sebastián (jurisdicción este último de la Capital) cuentan: que por tradición se sabe, que existían bellos ejemplares de tepunahuastes y huehuetls, pero que en las antiguas guerras con los indios de otras tribus de Guatemala, aquéllos, al tocar retirada, cargaron con los instrumentos sagrados y con otros ornamentos de los Señores de estas tierras.

LOS PEQUEÑOS PERCUTORES

Los pequeños percutores, nuestros indios los improvisaron con el uso de objetos manuales que a su alcance tuvieron, y que poco a poco fueron perfeccionando, siempre que estos objetos llenaran, natural o artificialmente, la condición necesaria de lo *hueco* y la *resonancia.*

Entonces aparecieron las *conchas de tortuga,* las *piedras sonoras,* como instrumentos típicos de pequeña percusión. Algunos frutos naturales, ya secos, entregaron también a los primitivos otro tipo de pequeño percutor: la *sonaja,* cuyo instrumento evoluciona en los distintos pueblos de la tierra, presentando diversas variedades, y diferentes nombres. Esta misma sonaja, al ser fabricada en metal, dió origen a otra más pequeña: el *chinchín;* y éste, a su vez, trajo por consecuencia la diminuta sonaja: el *cascabel.* Nuestros indígenas los construían de cobre y oro, utilizándolos, ya para ornamentar su indumentaria, o como instrumento musical de pequeña percusión, en sus areytos o mitotes rituales.

También desempeñó y desempeña un papel importante entre los pequeños percutores, el *palo sonador,* que nuestros ascendientes toltecas designaban con el nombre de *chicahuaztli* o de *omichicahuaztli,* cuando se adaptan huesos de animal o de hombre para su objeto, tallándole una serie paralela de pequeños resaltos; nuestros pipiles de Izalco, y otros nativos de Cuzcatlán, el *chicahuaztli,* lo hacen con una quijada de animal (de macho) con dientes flojos, y lo designan: *charrasca.*

Las *carracas* mexicanas, son los colgantes o pendientes, de las ajorcas, brazaletes o cinturones, hechos de caracolitos, de pezuñas de venado, fragmentos de carrizos, dispuestos en sartas o collares, para aumentar el efecto sonoro con el ritmo de la danza y el conjunto musical. A estas carracas en Guatemala, en forma de collares, las llaman: *chachales.*

En las culturas de Anáhuac, y aquí en nuestros pipiles, el uso combinado del *palo sonador* y la *sonaja,* fué atributo y símbolo de poder y mando en los Dioses, y después, de los Reyes y Sacerdotes.

La hierática y ceremoniosa *VARA DEL ALCALDE,* adornada con borlas, cintas y cascabeles, no es otra cosa que la *evocación tradicional* del antiguo *cetro* o *palo sonador* de los Dioses, de los Reyes y Sacerdotes.

Todavía en algunas danzas tradicionales de la época pre-colonial se ve a los danzarines, que representan a la parte noble en la danza, llevar en la diestra, en actitud muy hierática, el *cetro* o palo sonador. En la furia de la danza, o al calor de la bebida regional, pueden descuidar cualquier *prenda* de su indumentaria, pero *nunca el cetro* de su jerarquía.

En muchas figuras de los códices se ve también que algunos instrumentos que llevan en las manos son, casi siempre, la *sonaja* en una y el *cetro* en la otra cuando son sacerdotes; y sonajas, plumeros o flores, cuando son masehuales. Acudían también a los oficios de los *Cúes* o *Teocallis* los *tlamacazquecuicanime* (sátrapas cantores) llevando en una mano el *palo sonador* y en la otra mano el *temaitl* (incensario) con el copal para el rito sagrado.

INSTRUMENTOS MUSICALES AUTOCTONOS

Antes que estudiar el carácter y las formas constructivas de la música autóctona, me empeñé en el conocimiento de sus instrumentos, en los cuales nuestros indios ejecutaban y aún ejecutan su música tradicional.

El estudio y acotaciones minuciosas de estos instrumentos me han llevado más al convencimiento de que nuestros antiguos aborígenes tenían su música, y que cultivaban dicho arte en formas completamente originales. En esta fuente de investigación hay mucho que explorar todavía, y todo aquel que se dedique al estudio de la raza, encontrará cosas muy interesantes, comprobando que los indios cultivaron la música, como cultivaron la arquitectura, la escultura, la pintura y la poesía. Lo están diciendo también los instrumentos, que además del testimonio de los libros, existen todavía, los tenemos ahí, como tenemos aún en algunos pueblos de indígenas la música viva, tradicional y autóctona.

RESEÑA COMPARATIVA DE LOS INSTRUMENTOS AUTOCTONOS DE EL SALVADOR, CON LOS PAISES DE MEXICO Y GUATEMALA

Los indígenas usaban la música en sus solemnidades religiosas y civiles. Bernal Díaz del Castillo, citado por Paláez, refiere que habiendo llegado Hernán Cortés a Nito, costa de Honduras, penetró como diez leguas al interior y oyó en Tesintle tañer en una fiesta atabales y tamboriles, con trompetillas. Probablemente serían el tambor, los atabales, el tepunahuaste y las flautas de caña, de origen completamente indígena, y que subsisten aún en la época presente para celebrar sus fiestas tradicionales.

Los instrumentos musicales autóctonos que existen y existieron en Cuzcatlán son: el *Tepunahuaste (Teponaxtli* en México y *Tun* en Guatemala); el *Atabal (Huehuetl* en México, y *tambor cilíndrico* en Guatemala, que acompaña al *Tzijolaj);* el *Tambor,* idem en todos los países. Pero a un tamborcito pequeño nuestros indios le llaman *(Ataualné);* la *Charrasca* (*Tzicahuaztli* en México); la *Sonaja (Ayacáchtli* en México, *Chinchín* en Guatemala); y la *Sambumba,* que la llaman los guatemaltecos *Jugue.* Estos son los instrumentos llamados de percusión o de acompañamiento.

Sigamos con nuestros instrumentos melódicos o guiadores: la *Chirimía (Chililihtli* en México, *Xul* o *Xu* en Guatemala); la *Cornamusa (Atecocolli* en México, *Tot* o *caracol* en Guatemala); el *Cuerno,* (idem en todos los países); los *Pitos* o silbatos en forma de ocarinas *(Tlapitzalli* en México, *Tatil Kanabaj* en Guatemala): los *Jarros Silbadores* o *Pitos* de *Barro* o de *Agua (Silbatos* en México, *Chau-Chau* en Guatemala); los *Pitos* de *Barro* o de *Piedra (Silbadores Aztecas* en México, y *Zubak* en Guatemala); la *Flauta* de *Caña* o de *Barro* llamado *Pito (Pito* también en México y en Guatemala además le llaman *Tzijolaj);* y *La Caramba,* (que en Nicaragua le llaman *Quijongo.)*

Todos estos instrumentos son de procedencia arcaica y algunos de ellos se usan todavía, como, el tepunahuaste, el atabal, el tambor, la charrasca, la sambumba y la flauta de caña o pito. El caracol y el cuerno lo usan solamente los carreteros para guiar sus trenes de carretas por los caminos largos.

Dedicaremos algunas líneas para explicación de cada instrumento, especialmente del llamado Tepunahuaste, que desempeña un papel importantísimo en la historia de la música de nuestros indios.

EL TEPUNAHUASTE

El *TEPUNAHUASTE* es un instrumento tallado en un tronco de árbol, hueco, cilíndrico, menos por la base que es plana, tiene un pequeño agujero en uno de los lados, y en la parte superior y cilíndrica, dos lengüetas, una más larga que la otra, abiertas y angostas, las cuales al golpearlas con dos palillos forrados con cera, dan un sonido inconfundiblemente aborigen. Está decorado con grabados y pinturas de estilo arcaico indígena.

El Obispo Núñez de la Vega refiere, que Votán tenía por sobrenombre «*TEPUNA*-



TOCADOR DE CARACOL. SONABAN ESTOS CARACOLES MARINOS PARA ANUNCIAR LAS HORAS DEL DIA EN LO ALTO DEL GRAN TEOCALLI Y PARA CASOS DE ALARMA

COD. BORB.



HUASTE» o *«SEÑOR DEL PALO PODRIDO»* o *«DEL PALO HUECO»*. Votán era adorado como «Corazón del Pueblo». El nombre de «Votán» significa «Serpiente». Era, pues, llamado VOTAN: «Señor del Tepunahuaste».

Tepunahuaste. Instrumento musical muy usado entre los *Chimalhuacanos*, es muy parecido al *Huehuetl* y se toca aún en Cocula y en otras poblaciones de origen Coca.

Aludiendo a la manera como se toca el teponaxtli o tepunahuaste, golpeando más o menos fuerte las lengüetas, el general Rafael Cravioto dice al «prevost» del calabozo en que lo tenían encerrado los franceses en Puebla, en este precioso soneto que grabó con los dientes de un tenedor viejo en una de las paredes de la prisión:

Permita Dios que todo tu «xinaxtle» (raza)
Víctima sea de un fiero «cacomixtli», (tabardillo)
Y que tu panza de aserrín y «alpixtli» (alpiste)
Sirva en una función de «teponaxtle» (tepunahuaste).

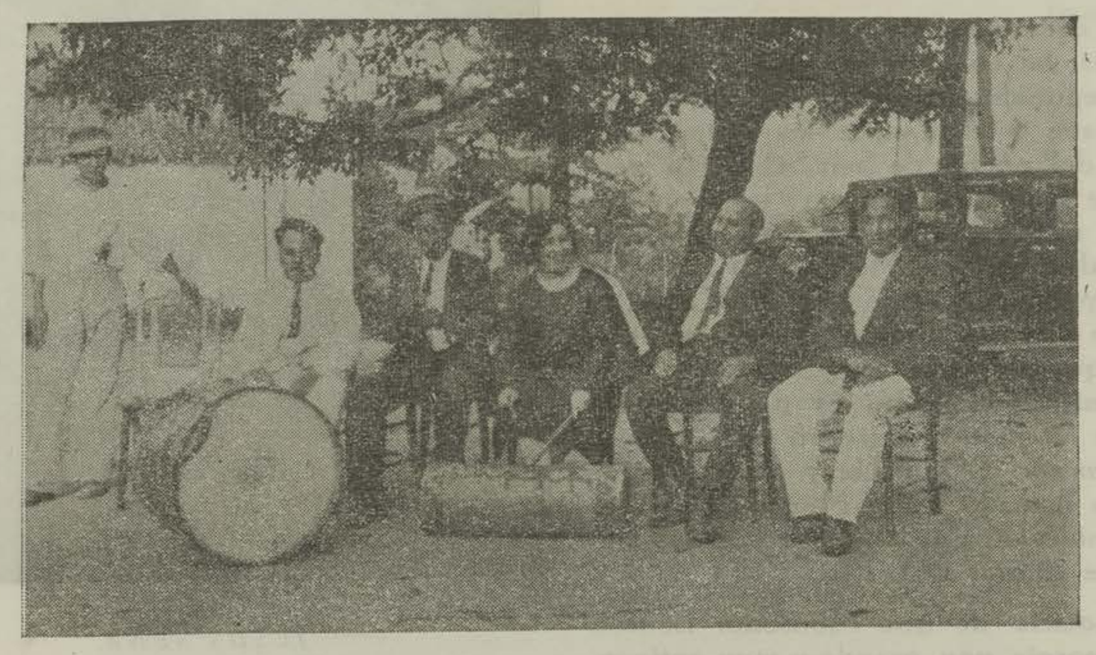
EL TELEFONO DE LOS INDIOS

Averiguando el origen del tepunahuaste, un indio ya muy viejo me contaba, que por tradición se sabía lo siguiente:

"Los primitivos indios de estas tierras trataban de comunicarse con las tribus lejanas, pero de manera más rápida que enviando mensajeros, pues en caso de urgencia y peligro, era indispensable un llamado rápido. Observando y estudiando la Naturaleza, (pues ella fué la gran maestra para el indio), un indio que siempre se sumía en grandes reflexiones frente al altar de la montaña, oyó el croar de un sapo, y observando con oído atento, notó que a medida que croaba el sapo, el sonido se iba cromatizando y subiendo de tono; asimismo las vibraciones del croar, se iban como sincronizando, y al alejarse, otros sapos repetían el croar, enviándolo cada vez más lejos hasta oírse a muy largas distancias.

De ahí la idea de fabricar un instrumento que, después de muchos ensayos, dió con el tepunahuaste, que con su ritmo trataron de imitar el croar de los sapos, y como el sonido de éste se aleja a grandes distancias, y así obtuvieron en el tepunahuaste una especie de teléfono indio, pues ya se sabe que lo empleaban en sus llamadas guerreras o para reunirse con motivo de fiestas.

El ejemplar que se observa en nuestro Museo Nacional, es: un tepunahuaste grande precortesiano; sus dos notas de las lengüetas dan un intervalo de tercera y su sonido es grave; lo emplearon sin duda los indios para sus llamadas de guerra; este instrumento es el precursor del xilófono.



MARIA DE BARATTA

y las Autoridades de San Sebastián, quienes le prestaron ayuda para sus investigaciones.



MARIA DE BARATTA
estudiando los ritmos en el Tepunahuaste de San Sebastián.

En mis excursiones por diversos pueblos de indígenas, he encontrado otros tres ejemplares de tepunahuastes: uno grande, de modulación grave y triste, que las autoridades y cofrades del pueblo de San Sebastián gentilmente me han facilitado para las representaciones de mi música en los teatros de aquí de la capital y de San Miguel. El intervalo que da su percusión es de *quinta:* DO, SOL, y su sonido se oye a larga distancia; los otros dos, son pequeños y sin ningún adorno, y el sonido es más agudo: uno es de Cuscatancingo y sus lengüetas entregan un intervalo de *tercera menor:* DO, MIb; y el otro es de un vallecito llamado Valle Mariona; es sencillo y el intervalo que entregan sus dos lengüetas es de *cuarta:* DO, FA.

Tengo noticia de que Monseñor Belloso y Sánchez poseía uno grande y muy antiguo, que le regalaron los cofrades de Tacuba. No pude precisar el intervalo ni características del instrumento, porque cuando fuí al Arzobispado a demandar tal súplica, no lo tenía a mano, según me dijo Monseñor.

He visto otros dos en Izalco y Nahuizalco; estos son dos ejemplares de tepunahuastes muy antiguos y de tamaño grande; en estos pueblos hay también atabales que los indios suenan con las manos, acompañando al pito de caña. Los atabales los ponen a tono estirando y templando las cuerdas para restirar el parche de piel de venado.

Usan también un segundo tamborcito que acompaña al tambor grande; a este tamborcito le llaman: «ataualné».

Así, pues, los tepunahuastes que aún existen aquí en el país, son los siguientes: uno, en el Museo Nacional; otro, de la cofradía

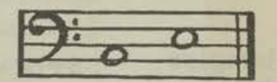


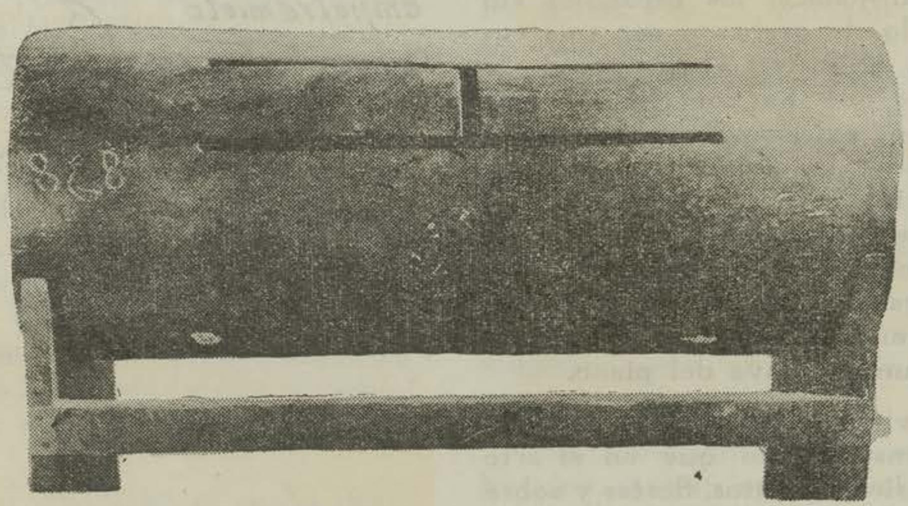
JESUS SENA.
Prioste de la Cofradía del Padre Eterno de Izalco, quien tiene a su custodia el Tepunahuaste.

de San Sebastián; otro, de la cofradía de Cuscatancingo; otro, de la cofradía de Valle Mariona; otro, propiedad de Monseñor Belloso y Sánchez; otro, de la cofradía de Asunción de los Izalcos; otro, de la cofradía del pueblo de Chilanga; otro, de la cofradía del pueblo de Ataco; otro, propiedad del bachiller don Tomás Fidias Jiménez; y por último, otro de mi propiedad. Total: diez ejemplares, que se han conservado a pesar de las inclemencias del tiempo y los atentados.

El hermoso ejemplar del Museo Nacional no tiene ningún adorno: es liso y de un color café obscuro, su sonido es timbrado como el de un xilofón, y las notas o intervalo que entregan sus lengüetas, son: DO, MI, o sea una *tercera mayor*. Los indios algunas veces acostumbran dar con los bolillos en las paredes laterales a las lengüetas, en ese caso, este tepunahuaste del Museo Nacional da en las paredes laterales las siguientes notas: FA, REb.

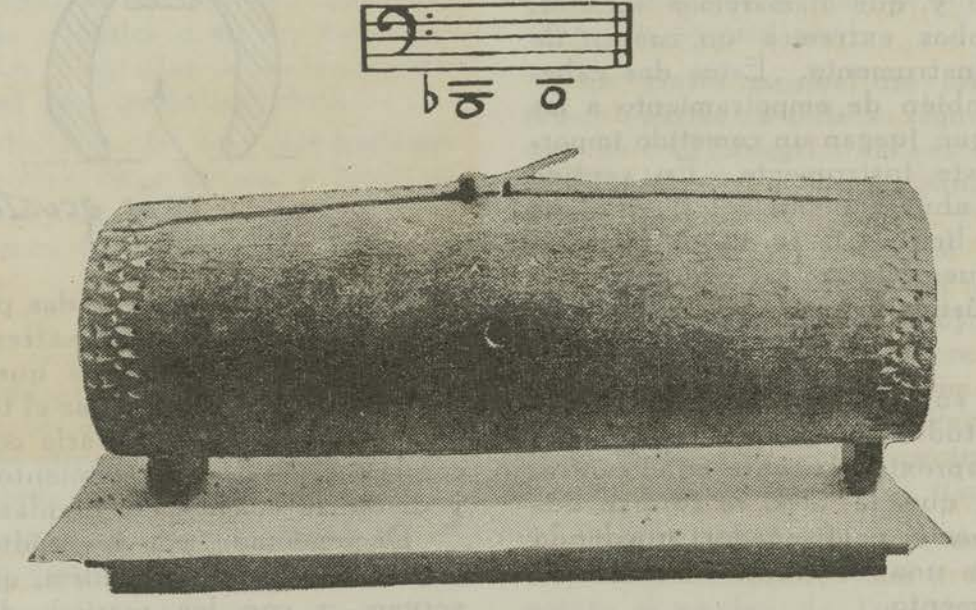
Este ejemplar, como los otros, es antiquísimo, y por la calidad especial de la madera o tronco de árbol que ocupaban para construirlo, se conservan hasta ahora en perfecto buen estado.





CEDULA.-

No.- 838. TEPUNAHUASTE. (Museo Nacional)



(María de Baratta)

No. 1.- TEPUNAHUASTE.

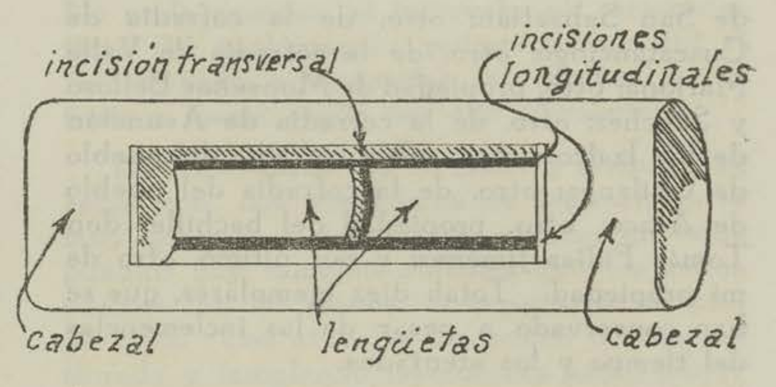
El mejor ejemplar de todos los que he tenido ocasión de estudiar, es el de mi propiedad, que debo a la gentileza y al gesto de generoso estímulo del ex-Presidente Dr. don Alfonso Quiñónez Molina. A él se lo llevaron de regalo el Alcalde y cofrades de un pueblo indígena, y sabiendo la dedicación y empeño que yo tenía en el estudio e investigación de las cosas de la raza, el tradicionalista Dr. Quiñónez M., personalmente lo trajo a mi casa, diciéndome: "Para que Ud. lo estudie y haga o reviva la orquesta de nuestros indios". Este ejemplar, por su tamaño y sonido, creo que es un *teotepunahuaste:* tambor divino, tambor de guerra.

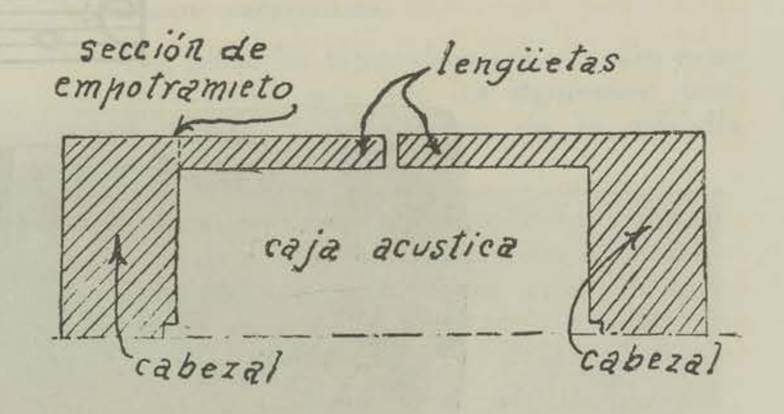
Este tepunahuaste es un bello ejemplar de la época pre-hispánica; los españoles sin duda al conocerlo, le grabaron con una cuchilla esta fecha: 1529. Es el más grande de los tepunahuastes que he conocido, y está decorado en ambos extremos, con una greca del «Macuilsúchitl»; su sonido es guerrero, profundo y terrible. Probablemente fué el Gran Tepunahuaste de las extraordinarias ceremonias, tanto religiosas como guerreras. Las notas qua entrega el intervalo, sonando sus dos lengüetas, son: SI b, RE, o sea una *tercera menor,* en la segunda octava del piano.

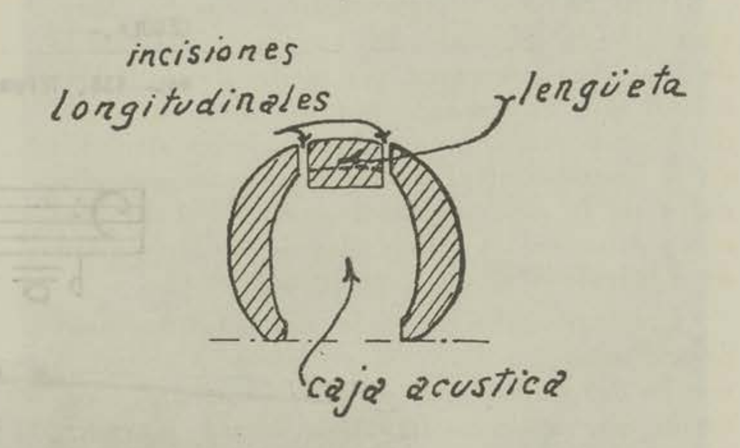
En nuestras viejas civilizaciones, el tepunahuaste es un instrumento que en el arte musical de los indios, sus ritos, fiestas y sobre todo en la guerra, representa un papel enorme.

La adaptación del *trozo,* como dicen los indios, consiste en ahuecarlo longitudinalmente, por la parte que ha de servir de asiento al tepunahuaste y que llamaremos inferior, dejando en ambos extremos un *cabezal* de apoyo para el instrumento. Estos dos cabezales sirven también de empotramiento a las dos lengüetas que juegan un cometido importantísimo en este instrumento. En sentido transversal, el ahuecamiento del trozo sigue interiormente la línea y la forma del tepunahuaste; este ahuecamiento es lo que constituye la caja acústica o armónica del instrumento.

En la parte superior y por medio de dos incisiones longitudinales y una transversal, que las divide aproximadamente en el centro, una más larga que la otra, se forman dos *lengüetas (chicaguaztli:* palo sonador), quedando empotradas, cada una de ellas, en los cabezales del instrumento.







Estas lengüetas, golpeadas por dos bolillos *(olmaitl),* que tienen sus extremidades forradas de hule *(ulli),* son las que producen los dos sonidos de que es capaz el tepunahuaste y cuyo intervalo musical varía con la longitud, con la sección de empotramiento y con la masa y distancia como están divididas las lengüetas.

Documentada por los códices, anteriores y posteriores a la conquista, que aún se conservan, y con los escritos de los primeros

cronistas de Indias, así como con las representaciones y fotografías de los bellísimos ejemplares de piedra. de tezontle y de madera que fueron encontrados en las excavaciones hechas en la antigua «Calle de las Escalerillas» y que se conservan en el Museo Nacional de México, existían tres maneras de apoyar el tepunahuaste para utilizarlo como instrumento musical.

La primera de ellas consistía en apoyarlo por el tercio medio de su parte inferior, sobre un rollo circular de zacate o tule trenzado (*yahualli*, especie de rosca) [1] que, descansando sobre el suelo, levantaba al instrumento dando más sonoridad a la caja acústica, y obligando al músico a ejecutar en cuclillas, o sentado en un taburete bajo (*icpalli*), que así acostumbraban los indios pre-colombinos, en sus ceremonias y ritos.

La segunda manera de apoyarlo era por sus dos cabezales, sobre dos horquetas o caballetes de madera, unidos por una tabla en forma de mesa, disposición que obligaba al ejecutante a tocar de pie, como se ve en una fotografía citada por Sahagún.

Y por último, la tercera, que es una combinación de la primera y la segunda, consistía en colocar el tepunahuaste sobre el *yahual* y hacer descansar este último sobre el banco de madera.

Pero cuando el teponaztli se usaba como «tambor de guerra», se suspendía al cuello de los jefes guerreros, por medio de un fuerte cordel que lo sostenía por los dos extremos del instrumento, o por dos agujeros, situados en la parte central de las paredes longitudinales de la caja acústica o en los cabezales como se ve en las fotografías de los teponaztlis de Tlaxcala y el de Cuauhtli-Ocelotl.

Los tepunahuastes de las civilizaciones pre-coloniales solían estar vistosa y artísticamente decorados con tallas en su parte exterior que a veces llevaban hasta incrustaciones.

Respecto a la etimología de la palabra «teponaztli», el profesor de la lengua nahuatl del Museo Nacional de México, dice que la palabra «teponaztli» en dicha lengua quiere decir: «ahuecado» (lleno de aire), derivado de la palabra *«tepontic»*.

Teponaztli viene de *tepantli* (ahuecado), y de *aztli* (instrumento).

(1) «Yahualli»: asentadero hecho de esparto o tule.

Según el «Vocabulario» de Molina, teponaztli se deriva de *teponazoa*, (hincharse como hidrópico).

Montes de Oca, en su obra «Danzas Indígenas Mexicanas», anota las siguientes etimologías: "Remí Simeón dice que teponoztli es un árbol que lleva ese nombre. *Teponazoa: ponazoa*, verbo que significa: llenar de aire alguna cosa, y agregando la terminación *tli*, se podría formar la palabra «teponaztli»". (Dr. Bernardo Reina).

Rodolfo Schuller cree que teponaztli significa «tocar las espaldas con las manos».

En los estudios que vengo haciendo de la raza, y el convencimiento que tengo de que los indios todo lo imitaban de la naturaleza, yo creo: que ese nombre de «teponaztli» los indios mexicanos lo tomaron de un ave del agua que Sahagún dice que llamaban *tolcomoctli* y también *ateponaztli*. Llámase *tolcomoctli* por la voz gruesa que es como un retumbo, y «ateponaztli» o «teponazoa», hincharse como hidrópico, o sea: *voz gruesa como retumbo de agua*.

Los antiguos pescadores y cazadores indios, tomaban como un anuncio el canto de esta ave para saber si llovería.

Las condiciones acústicas de los tepunahuastes radican en su tamaño, el «cupo de aire» o caja sonora, el tamaño o dimensiones de cada una de las lengüetas vibradoras y también de la densidad de los empotramientos.

El tepunahuaste es un instrumento musical de percusión, capaz de dos sonidos simultáneos o alternativos.

La teoría musical de los tepunahuastes pre-coloniales se reduce, según los ejemplares que he tenido ocasión de examinar, y de otros de que nos dan noticias algunos autores mexicanos: Rubén M. Campos, Montes de Oca, Daniel Castañeda y Vicente T. Mendoza, al empleo de los intervalos de *quinta* (tónica y dominante), *cuarta, tercera mayor, tercera menor* y *segunda mayor*, es decir, que exceptuando la *sexta mayor* y la *octava* los teponaztli precoloniales usaban los intervalos de la *escala pentafónica*, como lo demuestran los estudios hechos con motivo de las flautas aztecas.

Esta tesitura, digamos, en el uso de los intervalos musicales, viene a demostrar plenamente el empleo de la *escala pentáfona* por

nuestros aborígenes, acusando desde luego la cultura y el grado de adelanto que tenían en el arte de la música.

Después de todo lo expuesto en este pequeño ensayo, creo inútil demostrar la importancia del tepunahuaste como instrumento musical, característico de las culturas precoloniales. Claro es también que este instrumento es susceptible de una gran evolución y que su concurso en pequeños cuerpos de orquesta típica moderna con la introducción de su timbre especialmente bello y racial, aporta recursos hasta ahora desconocidos.

Si las civilizaciones pre-coloniales, no explotaron los recursos que como instrumento es capaz el tepunahuaste, por el carácter rudimentario de aquella música, esto no es motivo para que en la actualidad se le tenga olvidado y en abandono, sin utilizar sus recursos que darían característica inconfundiblemente autóctona en las orquestas nacionales.

En el año de 1930, en el mes de diciembre, al estrenar parte de mi obra que salió premiada en el concurso musical promovido por el Ministerio de Instrucción Pública, y en mayo de 1931 presenté, respectivamente, en los teatros de aquí y de San Miguel, mi grupo «Cuzcatlán Típico», compuesto de: *un piano, un xilofón, un pícolo, un oboe, un tambor y el TEPUNAHUASTE.*

Grande fué la sorpresa del público al ver que presentaba mi grupo no sólo con instrumentos que hacían un conjunto realmente típico, sino que todos nos presentamos con el traje de nuestros indios, y la soprano chilena doña Blanca del Campo también se presentó como una de nuestras indias izalqueñas para cantar algunas canciones mías.

El público aprobó y aplaudió mi atrevimiento de poner en un conjunto musical el tradicional y humildísimo tepunahuaste, el cual tocaba un auténtico indio de mi raza. Para muchos fué novedoso el espectáculo, pues la mayor parte del público ni siquiera conocía al más antiguo y autóctono de nuestros instrumentos.

Tres años después ví con gran satisfacción y orgullo de mi parte, un artículo en el Diario «Patria» que se titulaba como sigue: «UN INSTRUMENTO AZTECA ES INCORPORADO A LA ORQUESTA». El «TEPONAXTLE», también usado por nuestros indígenas, ofrece tonos de preciosa musicalidad».

"El Profesor don Daniel Castañeda, Jefe de la Academia de Música Mexicana, dependiente del Conservatorio Nacional de Música, y el Profesor don Vicente T. Mendoza, han terminado su estudio y la realización práctica para que el «teponaxtle», instrumento musical aborigen, quede introducido como elemento cromático en las orquestas sinfónicas modernas."

¡Mi sorpresa fué grata! Pues cuando me presenté como precursora de esta introducción del tepunahuaste en mi pequeño grupo de orquesta típica, no dejó de sorprenderles mi disposición de aportar el concurso de un indígena, con su tepunahuaste. Esto lo hice con el convencimiento de que la música que se ejecutaría requería indispensablemente los *ritmos* y *timbres* tan *especiales*, tan *únicos* del tepunahuaste.

Y como para corroborar mi aserto, vino la flamante noticia de la introducción del teponaxtle o tepunahuaste en la orquesta, nada menos que por dos autoridades musicales mundialmente reconocidas.

El artículo de «Patria» seguía: "El Profesor Castañeda expuso técnicamente la teoría acústica y musical del teponaxtle y presentó las conclusiones que permitieron a la Academia, que es a mi cargo, la construcción de los seis teponaxtles cuyas doce lengüetas, acordadas según la escala temperada en uso permitieron introducir, por vez primera, el timbre del teponaxtle como instrumento percutor en la orquesta moderna".

"Estos seis teponaxtles, que forman el instrumento llamado: TEPONAZTLALPILLI, fueron construidos por el tallista mexicano Adrián del Aguila, bajo la dirección de la Academia de Música Mexicana."

Ahora bien, a nuestro instrumento de seis tepunahuastes, le podríamos nosotros llamar: TEPUNAHUASPILLI.

Siendo el tepunahuaste el precursor del *xilófono*, aportaría a la orquesta un sonido más bello y vigoroso que éste, dando cierto reflejo ancestral, misteriosamente armonioso en el conjunto.

Yo creo que ya que no es posible para nosotros, por no tener aquí técnicos ni tallis-

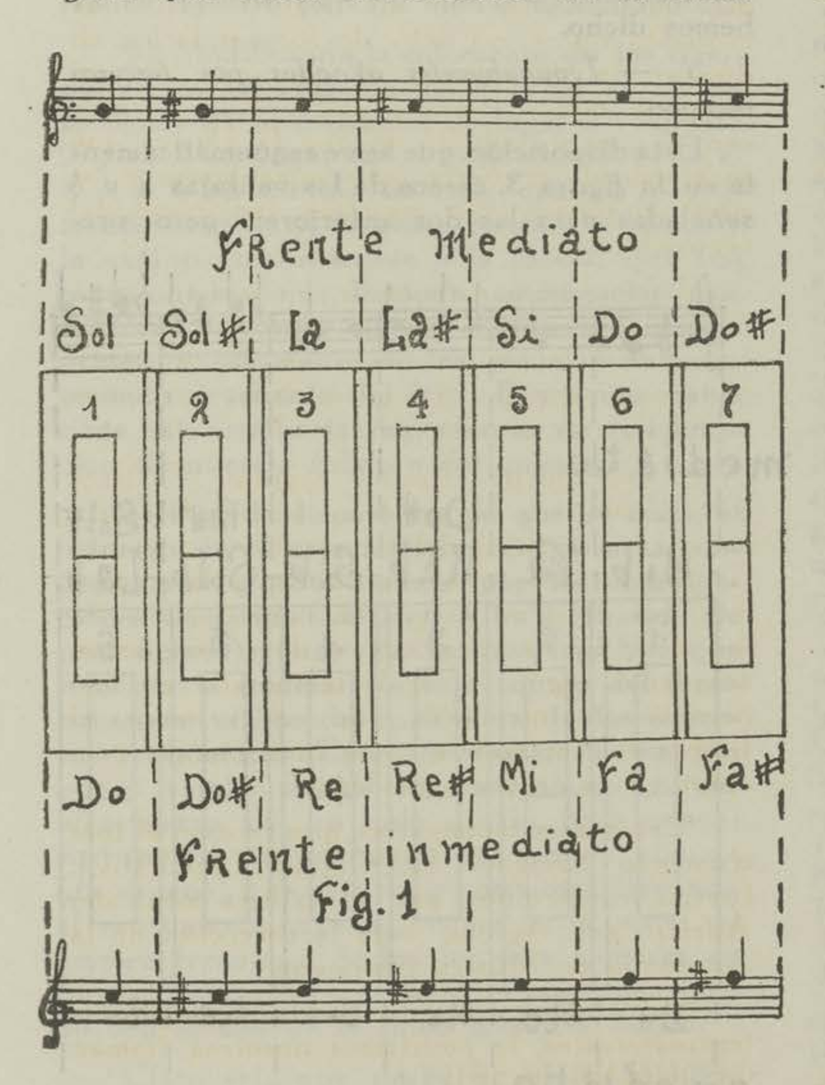
tas para la construcción de los seis tepunahuastes que son indispensables para el TEPUNAHUASPILLI, bastaría con dos, cuyos intervalos dieran dos *quintas*, uno: de *tónica y dominante*, y otro de *quinta de dominante*. O sea: DO, SOL el primero, y SOL, RE el segundo. Así, tendríamos los cambios de los *acordes* de *tónica* y *dominante* que constituyen casi siempre la música de carácter verdaderamente autóctona.

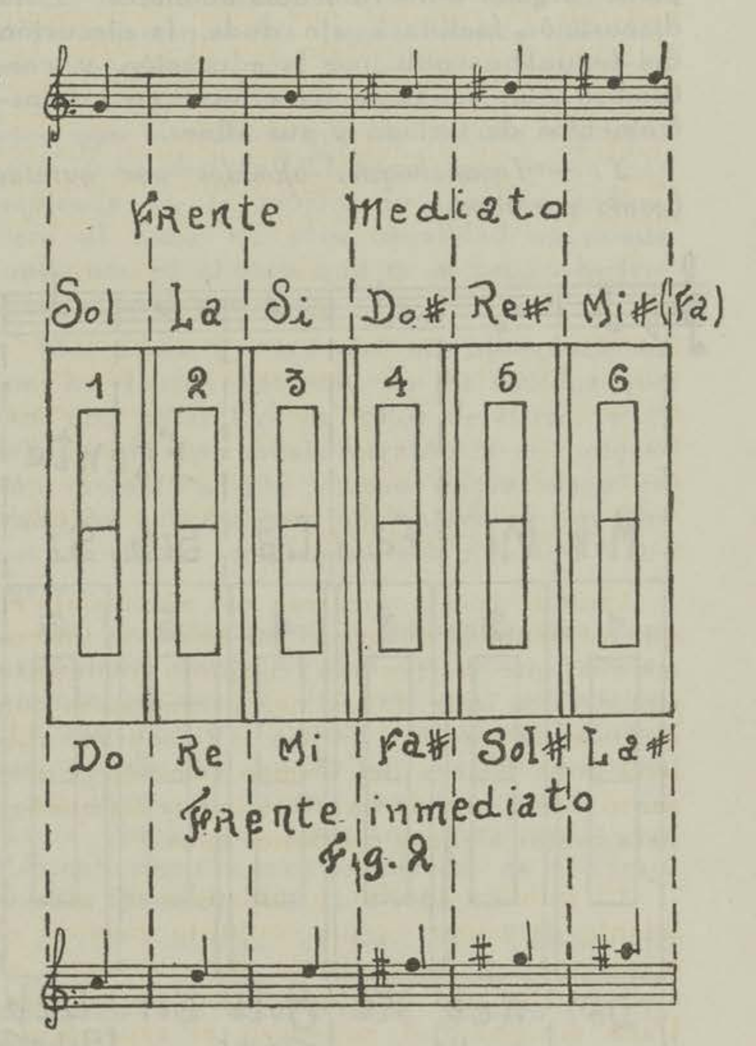
Los seis tepunahuastes del TEPUNAHUASPILLI afinados por *quintas* (gama por tonos) nos daría por resultado por ambos frentes en las tonalidades DO y SOL, la *gama* por *tonos*, característica de la escala tarasca y muy usada por los compositores modernos.

Cada tepunahuaste entrega por sí solo una emisión de *quinta*, cuyo uso, en un instrumento de percusión es de práctica corrientemente aceptada y de utilidad innegable.

Daremos una explicación gráfica y detallada de la teoría expuesta por los Profesores don Daniel Castañeda y don Vicente T. Mendoza, por ser de más grande importancia de lo que pudo haber sido y de lo que llegará a ser el tepunahuaste en la música autóctona de la raza.

He aquí la explicación de las cuatro gráficas del *teponaztlalpilli* o *tepunahuaspilli*:





1°. — *Tepunahuastes afinados por quintas (gama diatónica).*

Consiste especialmente en usar los tepunahuastes afinados por *quintas*, como ya hemos dicho, y en la forma esquemática que se ve con claridad en la figura 1ª, con la circunstancia de que su empleo implica el uso de *siete* tepunahuastes.

Esta disposición ofrece las siguientes características y ventajas:

a) Cada tepunahuaste entrega, por sí solo, un «pedal de quinta», cuyo uso en un ins-

trumento de percusión, es, como hemos dicho, de práctica corriente y de utilidad demostrada.

b) La afinación por quintas en cada tepunahuaste permite el empleo del refuerzo acústico *que utiliza los primeros armónicos naturales,* ya sean de la serie ascendente (arm. 2 y 3) o de la serie descendente (arm. 2 y 3). Este refuerzo produce un timbre lleno, *como de órgano,* e indudablemente es el más apropiado para la prolongación de los sonidos, es decir, el que permitirá el uso práctico de valores musicales de mayor duración.

c) Por el *frente inmediato* aparece la mitad de la gama temperada, que se complementa, por el *frente mediato,* siguiendo exactamente la misma disposición común y corriente del piano, órgano e instrumentos similares. Esta disposición facilitará, sin duda, la ejecución del tepunahuaspilli, por la educación y costumbre que se tiene para tocar en los instrumentos de teclado y sus afines.

2°. — *Tepunahuastes afinados por quintas (gama por tonos).*

Consiste esta disposición en usar únicamente *seis* tepunahuastes, también afinados por *quintas,* pero de suerte que en el *frente inmediato* aparezca la *gama* por *tonos,* lo mismo que en el *frente mediato* tal como se ve en la figura 2ª.

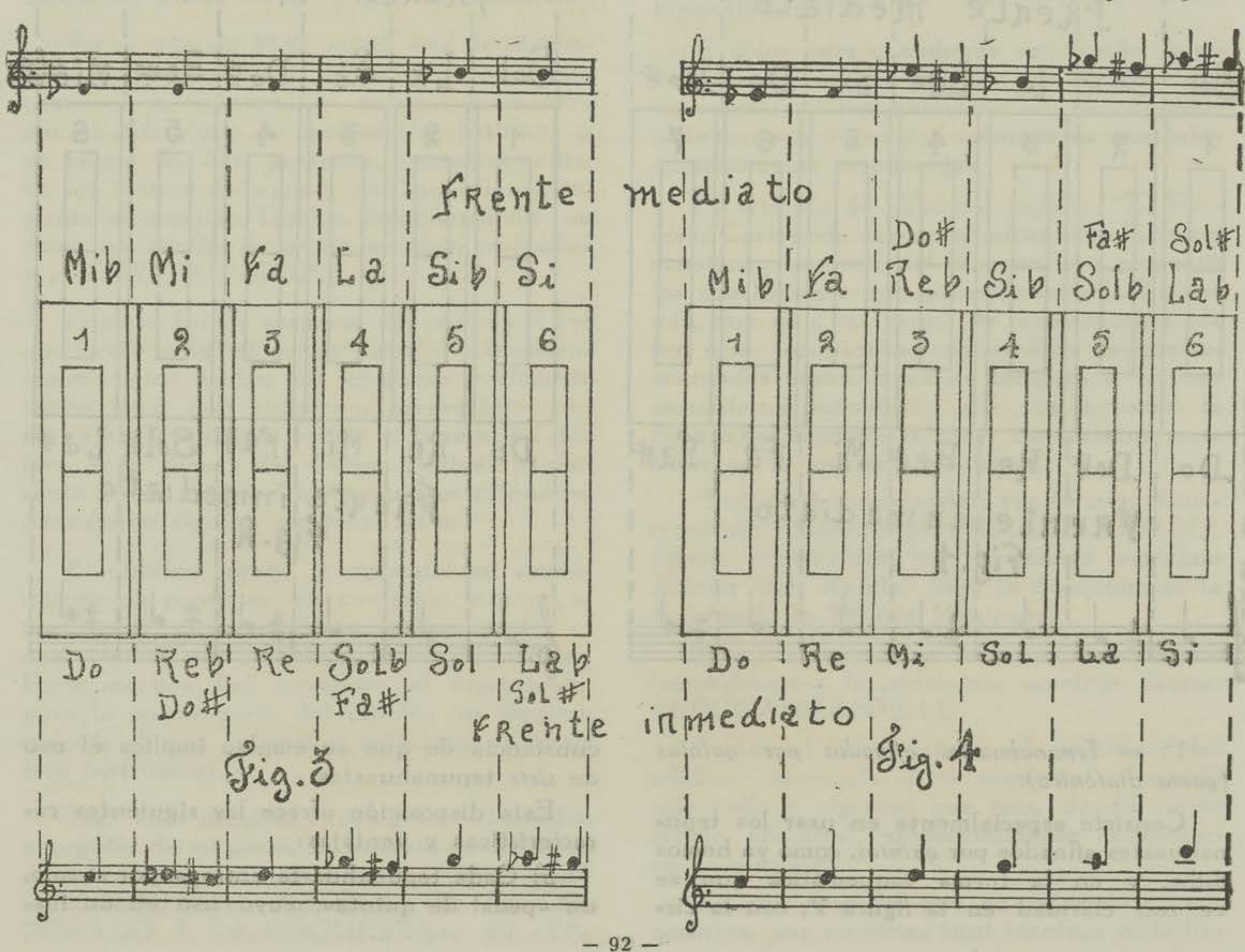
Esta disposición presenta las siguientes características y ventajas:

a) Las mismas que las señaladas con las letras *a* y *b* de la disposición anterior, pero cambiando las tonalidades de DO sostenido, RE sostenido y FA por las de FA sostenido, SOL sostenido y LA sostenido.

b) Por ambos frentes presenta, en las tonalidades de DO y SOL, la *gama* por *tonos,* característica de la escala tarasca, como ya hemos dicho.

3°. — *Tepunahuastes afinados por terceras menores.*

Esta disposición, que se ve esquemáticamente en la figura 3, carece de las ventajas *a* y *b* señaladas para las dos anteriores; pero pre-



senta las siguientes características muy de tomarse en cuenta y consideración, desde el punto de vista de nuestra música aborigen, especialmente el que se refiere al empleo de la *gama pentáfona*."

"*a*) Como cada tepunahuaste está afinado con una *tercera menor*, que es el intervalo doblemente característico de la *gama pentáfona básica*, (de la *octava* a la *sexta mayor* y de la *quinta* a la *tercera:* DO 2, LA y SOL, MI, con tónica DO 1) es factible, con un solo timbre, hacer patente, a cada paso, la típica pentafonía de nuestros músicos pre-coloniales (flautas aztecas) en las seis tonalidades del frente mediato (tercera menor descendente)."

"*b*) Modificando la colocación de los tepunahuastes así afinados, tal y como se ve en la figura 4ª: el número 3 en lugar del número 2 y el 5 en lugar del 4 y poniendo el 2, el 4 y el 6 en sentido inverso, aparece por el frente inmediato, la gama pentáfona básica y la exáfona con sensible a la tónica, que fué el resultado de la segunda modificación que la técnica europea hizo a nuestra música primitiva, por medio de las escuelas de canto profano (cadencia del V al I) y cuya gama tiene extraordinaria importancia en la formación de nuestro folklore del coloniaje."

"*c*) Para la disposición de que se trata, el refuerzo de la caja acústica, en forma ascendente, sólo puede hacerse por las combinaciones de armónicos 5-6 ó 3-7 (abatido de una octava), pues de lo contrario hay que limitarse a reforzar un solo sonido del tepunahuaste, utilizando cualquiera de los primeros armónicos. Esta circunstancia, ya sea por el empleo de los altos armónicos, o por el esfuerzo de un solo sonido, hace que el timbre del tepunahuaste sea menos «lleno» (de órgano), lo «aflauta» y entristece, llevando al sentimiento musical, como de la mano, al empleo frecuente de las terceras menores, en forma descendente, es decir, lo pone de acuerdo con el uso de la *gama pentáfona básica*."

"Claro está que desde el punto de vista de la acústica, del mayor «lleno» de los timbres (arm. 2 y 3) y de las necesidades de la música clásica (gama mayor) la primera disposición (por quintas) ocupa el primer lugar; pero buscando precisamente lo que debe caracterizar nuestra música y siguiendo con fidelidad las huellas de nuestra tradición musical y de nuestra historia, creemos que para construir el primer tepunahuaspilli o teponaztlalpilli debemos seguir la tercera disposición, sin perjuicio de que se construyan —si así lo piden las necesidades del futuro— los de la primera y segunda."

En esta explicación de los señores Castañeda y Mendoza, he empleado alternativamente la palabra «teponaztle» y «tepunahuaste» para mejor comprensión de aquellos que sólo conocen el instrumento con el nombre de «tepunahuaste». También introduje en las gráficas la colocación de los sonidos, escritos en el pentagrama, tanto los del *frente mediato* como los del *frente inmediato*.

En la simplificación que yo hago de emplear solamente dos tepunahuastes afinados con dos quintas: una de tónica y dominante y otra de quinta de dominante, ofrece o impone que la música que se ejecute sea sólo en la tonalidad de DO mayor, que era la más empleada en la música de nuestros indios. Pero al tocar en otra tonalidad se puede suplir con el xilofón que es el tepunahuaste técnico de la orquesta.

Más adelante expondré mis observaciones que he hecho, respecto de los sonidos que dan una colección de pitos de barro, y el hallazgo de una escala tetrafónica en progresión cromática, que acusan desde luego un grado de cultura muy adelantada en las formas musicales empleadas por nuestros aborígenes.

En los teponaztles o tepunahuastes precortesianos, había algunos de forma completamente arcaica y de usos muy especiales. El Gran Tún de Guerra y el Gran Tambor Sagrado, de que nos hablan algunos autores: «Latz Tun», el Gran Tun de Guerra. El «Tun» (tunk, en Yucatán), (teponaztle, en México), siempre muy empleado, es el Gran Tambor Sagrado (Of. la Prefacia).

«Lotz Gohom», el Pequeño Tambor de Guerra. El «Gohom» (tlapamhuehuetl, de los mexicanos), es el Pequeño Tambor (Of. la Prefacia).

Aquí los indios lencas, extendidos en toda la región del Oriente de la República, le llamaban al tepunahuaste: «trozo» o «tingo».

Ellos, como los demás indios de nuestro territorio, tienen como sagrado a dicho instrumento, y lo guardan las diferentes cofradías como una de las cosas más tradicionales de la raza y de nuestros antepasados.

Hay la creencia de que el que guarda el tepunahuaste posee y conserva todos los secretos de la raza. Por eso es cambiado cada año el guardador, que es el Prioste de la Cofradía.

Las variaciones en el detalle de la realización del proto-tepunahuaste o teponaztle abundan, sobre todo en los comienzos de su evolución.

En la América del Sur, por ejemplo, los aborígenes aguarunas de Bolivia, presentan un curioso tipo ancestral de teponaztle, según la relación en el estudio de Hans H. Brunig. Entre los nativos de las Islas Almirantes, en la Polinesia, se usa el tipo de proto-tepunahuaste, con dos amplias ranuras y una gran lengüeta; el mismo tipo se usa, con dos grandes perforaciones características hacia los extremos, que tienen por objeto ahuecar el tronco, entre los indios ocainas, del Alto Amazonas, siendo importante hacer notar que este mismo tipo también se emplea por los yucanes, de Nueva Guinea, en sus gigantescos proto-teponaztles, que tienen cerca de dos metros de longitud, conocidos por el nombre de «Teléfono de los Indios» y que también se usan en el Africa Occidental; y en la forma más o menos igual, diferenciándose sólo en la posición de las aberturas, se encuentra el tepunahuaste en casi todos los países de Indo-América. En la obra de R. y M. d'Harcourt puede verse la relación de la existencia del teponaztle en las regiones del Alto Orinoco, del Río Negro, del Alto Amazonas, en las Guayanas y aún sobre las márgenes del Río Xingu. Es empleado por las tribus de tunkano, los caverre, los huitoto, los aueto, los tehuelches, los chiriquís, los San Blas y los jíbaros. Estos últimos lo llamaban *funduli*. También Velasco lo cita entre los antiguos coras, de la región de Otavalo.

Pero llama mucho la atención, que solamente entre los aborígenes aztecas alcanza el teponaztle un desarrollo verdaderamente definitivo, tanto desde el punto de vista de su empleo musical, como desde el que se refiere a la acústica del instrumento; también alcanza este perfeccionamiento entre los mayas o yucatecos, entre los maya-quichés y entre los pipiles de Cuzcatlán, sub-grupos o sub-razas de las dos grandes civilizaciones: la maya y la nahoa-tolteca.

A tal grado llega esa perfección que me parece insuperable e irreponible como tipo de instrumento percutor, razón por la cual se le debe considerar como el instrumento característico y típico de la música de nuestras culturas, entre las cuales alcanzó su verdadero desarrollo y su máximo esplendor musical.

"De esa perfección absoluta del teponaztle como instrumento percutor, obtuvieron nuestros aborígenes un extraordinario conocimiento respecto a la afinación musical, no sólo del intervalo de *quinta* que es el que entrega el huehuetl, sino también de los otros intervalos que usaron como *pedales* y que según se ha dicho ya eran los de *segunda mayor, tercera menor, tercera mayor, cuarta justa* y *quinta perfecta*."

La introducción de estos intervalos de pedal, que directamente entrega el uso del teponaztle o tepunahuaste, y cuyos intervalos pertenecen a la gama pentáfona básica, permitió a nuestros aborígenes el desarrollo de una música muy superior a la de los pueblos primitivos, que solamente utilizaron el pedal de quinta que entregan el huehuetl o el tambor de doble parche. De ahí que sólo por este concepto nuestra música primogenia *no fué* primitiva, sino que puede considerarse como rigurosamente civilizada y paralela, en punto a posibilidades musicales, con las músicas de las grandes culturas de la China, el Japón, las Indias y también de Egipto y la Mesopotamia.

La evolución del teponaztle o tepunahuaste ya establecido musicalmente y por su acústica como instrumento percutor, con dos lengüetas superiores en forma de H acostada y una caja de resonancia ahuecada en el tronco de un árbol, tal como lo realizaron genialmente nuestros aborígenes, sigue entre nuestras culturas, como lo están demostrando técnicamente autoridades mexicanas (Castañeda y Mendoza) con paso seguro, el camino de su perfeccionamiento en su construccción que lo llevarán muy pronto a la perfección técnica y acústica para su introducción absoluta en la orquesta.

Antiguamente alcanzó su perfeccionamiento también en el tallado que llegó a ser maravilloso y artístico, como puede verse en las fotografías de los ejemplares de *Malinalco* y de *Tlaxcala* de la Escuela Azteca, y también de los *Cauauhtli Ocelotl* y de los *Rostros Mutilados* que fueron obra estos últimos de tallistas mixtecos.

Nuestros indios de Cuzcatlán también tenían y aún se conservan (entre personas particulares) ejemplares de tallado artístico, como el de Tacuba y un bello ejemplar que desapareció del Museo Nacional, de procedencia pre-colonial, que además de sus condiciones acústicas, aúnen la pulimentación, ingenio y decoración, caricia artística que deleita la vista. Lo demás del tepunahuaste, es necesidad guerrera o religiosa que asocia el sonido con el rito.

La importancia que el tepunahuaste tuvo entre nuestros aborígenes, se palpa en las diferentes crónicas y manuscritos de todos los clásicos americanistas, de los que extractaré, como testimonio de estas afirmaciones, algunos párrafos.

Fray Bernardino de Sahagún en el Capítulo XXVI del Tomo I, al referirse a las danzas o areytos, dice: "...juntábanse muchos de dos o de tres en tres en un gran corro, según la cantidad de los que eran, llevando flores en las manos y atavíos con plumajes: hacían todos a una un mismo meneo con el cuerpo y con los pies y manos, cosa bien de ver, y bien artificiosa. Todos los meneos iban según el son que tañían los tañadores de atambor y teponaztli".

En el mismo Tomo I, Capítulo XII, dice: "...cantando y bailando a su modo, danzaban, tocaban caracoles, tambores, teponaztles y sonajas, con que hacen un son al propósito del cantar..." Y así podríamos seguir transcribiendo descripciones de Fray Bernardino de Sahagún, con el propósito de hacer ver los grandes percutores de nuestros aborígenes en época muy lejana.

Veamos ahora lo que dice el cronista español, Fray Gerónimo Mendieta, en la interesante descripción que hace del huehuetl y el teponaztle, pues al referirse al baile conocido con el nombre de «Rueda Grande», cuya acotación y esquema se ve representada en varios códices, dice: "El día que habían de bailar, ponían luego por la mañana una grande estera en medio de la plaza donde se habían de poner los atabales, y todos se ataviaban y ayuntaban en casa del Señor y de allí salían cantando y bailando. Unas veces comenzaban los bailes por la mañana, y otras a hora de Misa Mayor, y a la noche tornaban cantando al Palacio y allí daban fin al canto y al baile ya de noche o un gran rato andado de la noche y a las veces a la media noche. Los atabales eran dos: el uno alto y redondo, más grueso que un hombre, de cinco palmos de alto, de muy buena madera, hueco de dentro y bien labrado por de fuera y pintado; en la boca poníanle un cuero de venado curtido y bien estirado, desde el borde hasta el medio. Hace su diapente (quinta) y táñenlo por sus puntos y tonos que suben y bajan, concertando y entonando el atabal con los cantores". En esta parte, como se ve, el cronista Mendieta se refiere al huehuetl, en forma muy expresiva y clara. "El otro atabal (se va a referir al teponaztle) es de arte que sin pintura (es decir, con pura descripción literaria, sin gráficas) no se podría dar bien a entender." Mendieta rehuye la descripción del teponaztle por parecerle muy difícil, pero, más que todo, por no encontrar instrumento similar europeo con el cual compararlo; y a este respecto es oportuno citar a Motolinía para definir el teponaztle, dice así: "...y en tanto que se cocían (los tamales) tañían algunos niños con un género de atabal que es todo labrado en un palo, *sin cuero, ni pergamino*". Continuando el texto de Mendieta, se lee: "Este, (se refiere al teponaztle) sirve de *contrabajo* y ambos suenan bien y se oyen lejos. Llegados los bailadores al sitio, pónense en orden a tañer los atabales, y dos cantores, los mejores, como sochantres, comienzan desde allí los cantos. El atabal grande, *encorado* (con parche de cuero) se tañe con las manos y a éste le llaman: «Veuetl» (escritura clásica española), en lugar de huehuetl. El otro se tañe como los atabales de España, con palos, aunque es de otra hechura y llámanle: «teponaztle». El Señor y otros principales y viejos andan delante de los atabales bailando e hinchan tres o cuatro brazas alrededor de los atabales y con éstos otra multitud que va ensanchando e hinchando el corro. Y oyendo la gente bailadora que los atabales comienzan al tono de ellos, entienden el cantar y el baile, y luego lo comienzan. Los primeros cantos van en tono bajo, como bemolados y despacio..." "...desde horas de vísperas hasta la noche, los cantos y bailes se van avivando y alzando los tonos, y la sonada es más graciosa, que parece que llevan un aire de los himnos que tienen un canto alegre. Los atabales también van subiendo más, y como la gente que baila es mucha, óyese gran trecho, en especial adonde el viento lleva la voz, y más de noche cuando todo

está sosegado, que para bailar en este tiempo proveían de muchas y grandes lumbres, y cierto ello todo era cosa de ver".

El primer cronista de Indias, Gonzalo Hernández de Oviedo, establece también la diferencia entre el teponaztle y el huehuetl. En su «Historia General y Natural de las Indias», dice: "Algunas veces, junto con el canto, mezclan un atambor, que es hecho en un madero redondo, hueco concavado, e tan grueso como un hombre e más o menos, como le quieren hacer; e suena como los atambores sordos que hacen los negros; pero no le ponen cuero, sino unos agujeros e rayos que trascienden a lo hueco, por do rebomba de mala gracia".

Esta misma diferencia entre el teponaztle y el huehuetl de que vienen hablando todos los cronistas, la define también el Dr. Francisco Cervantes de Salazar, testigo presencial de los acontecimientos de la conquista y cronista de la Ciudad Imperial de México, que al referirse a los bailes y areytos de los indios en su obra «Crónica de la Nueva España», en el Capítulo XX, dice: "...tienen para entonar, así en el cantar como en el baile, dos instrumentos en medio de la rueda: uno, como atabal alto que llega casi a los pechos (el huehuetl), y otro, como tamboril de palo, todo hueco, y en medio sacadas *dos astillas* (el teponaztle), una par de otra del mismo gordor del palo; en aquellas toca un indio diestro con dos palos que tienen el golpe guarnecido con nervios, suenan más de una legua..."

Don Bartolomé del Granado Baeza, cura de Yaxcabá, en su «Informe» (párrafo XII) para describir la diferencia del *Zacatán* (huehuetl en Yucatán) con el *Tunkul* (teponaztle de Yucatán), y de la cultura maya, dice: "...Usan todavía algunas canciones en su idioma para sus festines y bailes públicos; pero son tumultuarias y sin orden y concierto, y las acompañan con una flautilla ronca (el zubac) y el mitote (tunkul). Este es un madero sólido, de figura redonda como una columna y regularmente de una vara de largo y una tercia o poco más de diámetro; tiene una boca (la abertura en el trozo) larga, casi de extremo a extremo, por donde se ha cavado todo el centro, hasta dejarlo en la consistencia de una tabla; en la banda opuesta a la boca (parte superior), le forman dos alas (lengüetas o teclas) cuadrilongas que nacen de los extremos y se encuentran *en medio* con sólo un corte de sierra, que la divide. Para tocarlo, lo ponen boca abajo sobre la tierra, y quedando las alas en la superficie (es decir. las teclas donde se suena), éstas son las que tocan con dos palos cortos, cuya punta está cubierta de una resina elástica, que los hace saltar para no ahogar o confundir el sonido: éste es un gran retumbo, que hace eco en la tierra, con un continuado Ve, Ve, Ve, y es tal, que lo he oído en distancia de dos leguas. De este instrumento usaban los indios desde su gentilidad y hasta ahora suelen usar para sus idolatrías; y así lo da a entender su nombre propio, que es Tankul y no Tunkul como hoy lo llaman".

Observación muy importante y curiosa, es la semejanza o igualdad en la raíz de la palabra teponaztle o tunkul, en las tribus o sub-razas de las culturas azteca y la maya.

Todos los países que se extienden a lo largo del Antiguo Imperio Maya y sus derivados, usaban la semejanza del vocablo: *Tunkul*, (teponaztle de los mayas en Yucatán); *Tun*, (los maya-quichés); *Tunkuli*, (los aueto y los jíbaros); los tunkano también lo usaban llamándolo *Tunk;* y los lencas de nuestro territorio disignan *Tingo* o *Tungo.*

Todas estas palabras son iguales en su raíz, y en su terminación hay mucha semejanza.

Ahora veamos la palabra *Teponaztle* de la cultura azteca; nuestros pipiles y méxicas, donde antiguamente se habló la lengua puramente mexicana, usan la palabra *Teponahuaztle* o *Tepunahuaste* y en otros lugares de la República le llaman *Trozo.* Como subrazas o sub-grupos de nuestros ascendientes los nahoas toltecas, estas palabras son igualmente variantes o derivadas de la palabra *Teponaztle.*

Los indios huitotos del Amazonas colombiano, le llamaban *Maguaré* (Ygará Paraná, afluente del Putumayo).

Del instrumental tupi - guaraní, podemos citar en primer término el *mbaracá*, instrumento que servía para invocar a *Tupá* y a las fuerzas de la Naturaleza, la primavera y las plantas; este instrumento consistía en una especie de calabaza, con un mango adornado de plumas.

Al tepunahuaste en Paraguay le llamaban *Trocano*, construido con un grueso tronco de árbol hueco cuyas extremidades estaban tapadas y tenían en medio dos aberturas o bocas. Siendo su sonido tan fuerte que atra-

vesaba enormes distancias y servía para teléfono y toque de rebato a las poblaciones lejanas.

Al teponaztle o tepunahuaste los maya-quichés lo designaban con el nombre de *Tunkul.*

Hay además un tepunahuaste pequeño, ya en desuso, y que los indios pre-cortesianos llamaban *Tecomapiloa.*

El *Tecomapiloa* era un tepunahuaste de pequeñas dimensiones, el cual tenía dos aberturas diametralmente opuestas; en una de ellas se ataba una cuerda que llevaba en un extremo un huacal, que descansaba en el suelo al tocar el instrumento para dar mayor sonoridad a éste.

El *tecomapilero* llevaba su instrumento bajo el brazo, según cuenta Fray Bernardino de Sahagún.

El teponaztle o tepunahuaste es el instrumento rey de las civilizaciones indígenas, y la Historia guarda leyendas maravillosas que se refieren al Tambor Sagrado. Fué el teponaztle el que dió origen a la danza tumultuosa llamada *Xtzul* o «Danza de los Mil Pies», que se ejecuta todavía en algunos pueblos de la vecina República de Guatemala, aunque con menos personal que como lo acostumbraban antiguamente.

El teponaztle fué el que inspiró la linda «Leyenda de los Volcanes», que nos cuenta que Qui-Kab penetró con su magia en las entrañas del Monte Gagxanul: arrebató de allí el formidable instrumento, y bien pronto, a sus redobles que hacían temblar las naciones, sus ejércitos se engrosaron de todas partes. Acabó sus conquistas, y aún las comarcas del lejano Oriente (Honduras), agrega la tradición, se sujetaron al yugo del Rey Qui-Kab.

Cuando Qui-Kab, «El Encantador», se encontró Señor absoluto de aquella tierra, encerró el Tun Sagrado en el Monte Kozintum, donde ninguno podía verlo, pero todas las noches se ven desde Rabinal las llamas misteriosas que indican su presencia. Es el Instrumento Terrible del Corazón de la Montaña, a cuyo son danzan las piedras preciosas del Volcán en su fondo.

¡Dichoso quien pueda penetrar allí! Ese se hará dueño de las riquezas de los Reyes del Quiché, y con el auxilio del Gran Tambor de Qui-Kab, reunirá a los indios todos bajo un mismo cetro y reinará sobre América entera.

Fué el tun o tepunahuaste que retumbó terrible y amenazador en las altas graderías del «teocalli», dando la voz de alarma con su grito ronco de exterminio y de guerra.

Fué el tepunahuaste, que repicó estruendoso en todos los bautismos de sangre. Y fué el que lanzó el último desesperado grito atronador y terrible, como protesta de la raza, a la invasión hispánica.

EL HUEHUETL

El origen del *Huehuetl* no podría precisarse, casi se remonta a los primeros tiempos del hombre, y puede considerarse desde luego patrimonio musical de la humanidad.

Se le encuentra entre los polinesios, los habitantes de las Islas Célebes, en la tribu de los Magbetu, entre los primitivos del Continente Africano, entre los hopis, zuñis y taños de Arizona y Nuevo México, entre los indios primitivos del territorio mexicano, entre los aborígenes de nuestro Cuzcatlán, entre los nativos de otras Repúblicas de Centro América, en el antiguo Perú, entre la cultura Maya-Quiché, desde el Istmo de Panamá hasta Tehuantepec en donde se le designaba con el nombre de *Zacatán.*

El huehuetl evolucionó con la experiencia de cada pueblo, tomando desde luego sus modalidades a través de las razas, usos, climas y costumbres. En nuestras razas aborígenes tuvo su empleo y desarrollo una importancia enorme: se le consideró como sagrado y se le hacía descansar sobre base hecha de lavas volcánicas, como si fuera un dios (los huicholes) y empleaban el fuego para restirar el parche.

Entre nuestros nativos todavía lo adornan con guirnaldas de flores en redor del parche, como si fuera una imagen, y hasta lo incensarean antes de ocuparlo en sus fiestas.

El huehuetl tomó diversas formas entre los primitivos, y entre los aztecas llegó a tal

grado de perfección y lujo que se señalan como maravillas de arte los de Tenango y Malinalco.

Sin duda, como consecuencia del desarrollo alcanzado en la técnica de la cerámica primitiva, dió la inspiración a los pueblos que trabajaron la caja acústica del huehuetl, como si se tratara de grandes vasos de barro cocido, que llegaron a decorar hasta en forma polícroma.

Entre las antigüedades zapotecas de la región Oaxaca, se han encontrado cilindros de barro que, según el Dr. Eduardo Soler, dice que probablemente sirvieron como cuerpo de tambores.

Holmes asegura que el huehuetl floreció en barro cocido entre los nativos centroamericanos, especialmente en Costa Rica y Nicaragua, como también en los chiriquís de Colombia y Panamá.

El huehuetl es el gran percutor de una sola pieza, es decir, en un tronco de árbol hueco, que a veces llega a la altura de 1.00 m. por 0.60 cms. de diámetro. Sobre la boca superior de este cilindro, se coloca el parche de piel de venado bien tensa, para ser golpeada con las manos, los dedos o con unos bolillos de gran pelota de hule o cera. En la parte inferior, en forma de gradas de tres a cuatro sostenes o «pies», y con los que descansa sobre el suelo.

El huehuetl tiene sus variantes, las que se designan también con los nombres de *Panhuéhuetl, Tlapanhuéhuetl, Atlapanhuéhuetl* y *Teohuéhuetl.*

La partícula PAN, corresponde al adverbio *arriba* o *encima Panhuéhuetl: (huehuetl que se toca por arriba),* y la partícula TLA al sustantivo *objeto,* en este caso: *instrumento. Tlapanhuéhuetl: instrumento huehuetl que se toca por arriba.*

Así, pues, aunque a primera vista, estas designaciones no marcan casi diferencia alguna, y que a pesar de que algunas autoridades mexicanas dicen que estas tres variantes no ofrecen también diferencia acústica ni musical o de uso, sino que se refieren a un mismo objeto; yo creo que sí existían diferencias, como lo demuestra el gran folklorista Rubén M. Campos. Además, los aborígenes aztecas eran sabios para designar a cada cosa con un nombre especial, sobre todo con la riqueza de vocablos que tenían y que sabían aplicar para cada uso determinado.

En las «Danzas Indígenas Mexicanas» de Montes de Oca, hay los siguientes datos respecto a Etimología de la palabra *Huehuetl.*

ETIMOLOGIA

Montes de Oca, dice así: "Etimología desconocida, según Robelo. Viejo de Voz Ronca, Prof. Herman Beyer. Huaca: muy lejos (aludiendo a la distancia que se oye), Dr. Bernardo Reina. Huehuetl: es una palabra abreviada que en su origen debió probablemente ser HUEHUETLATOA; de *huehue:* viejo, y *tlatoa:* hablar, cantar; o bien HUEHUETLATOANI; *tlatoani:* orador, cantor. Esta etimología se justifica muy bien por el uso del. instrumento que lleva este nombre: «El Viejo Cantor»; un pedazo de madera agujereado, hueco como los árboles viejos, *ahuehuetes; (atl:* agua, *huehue:* viejo, «El Viejo del Agua») y ya transformado por el arte humano, viene a ser un instrumento que vive, que canta. De ahí el nombre de «El Viejo Cantor». Auguste Genin".

El profesor y notable nahuatlato don Mariano Rojas, define la etimología del vocablo AHUEHUETL, así: "*Huehuetl:* tambor". Pero Molina, en su «Vocabulario», señala las siguientes equivalencias: *Veuetl:* atabal; *Veuetzaqui, Veuetchiuhqui:* atabalero que los hace; *Veuetzotzoana-ni:* tocar, tañer, repicar atabales. En la actualidad aún se llama, en Huejotzingo, Puebla, al huehuetl: *Totonqui,* derivado de huehuetzotzonqui e igualmente al que lo toca, designándose al grupo que forma la pequeña orquesta indígena contemporánea (huehuetl, redoblante o dos chirimías) de la siguiente manera: «el totonqui y su xinaztli», o sea: «el huehuetl y su familia».

Las relaciones y noticias de los clásicos cronistas, dan cuenta del empleo musical que del huehuetl hacían nuestros antepasados, tanto los jefes guerreros en las batallas y combates, como en las danzas y areytos rituales. Como una comprobación de esto, puede verse una fotografía en los códices de Peña Fiel, del «Gran Netzahualcoyotl», portando un pequeño huehuetl de oro, y a cuyo res-

pecto el Padre Fray Diego Durán, en su «Historia de Indias», dice: "Apregonando lo dicho en el ejército de los Señores todos puestos en ala contra los azcapultzalcos, con sus rodelas y espadas, el Rey Izcoatl tocó un pequeño atambor que a las espaldas traía, al son del cual alzaron los mexicanos todos los del ejército tan gran vocería y silbos y otras algazaras que pusieron gran temor en toda la gente contraria..."; y el señor Chavero, en su obra: «México a Través de los Siglos», comentando la toma de Atzcapotzalco, agrega: "Dióse al ejército la orden de no atacar antes de que el Rey Acolhua sonara el *huehuetl que a la espalda llevaba,* como era costumbre entre los monarcas de su nación. Al despuntar la aurora, oyóse a lo lejos el huehuetl de Netzahualcoyotl, hízole eco con el suyo el Rey Itzcoatl y respondió el ejército con un inmenso alarido y con una vocería espantosa mezclada al lúgubre sonido de los teponaztles, que se oyen a muy larga distancia, y al silbo de los caracoles".

Sahagún, en el Tomo I de «Historia de las Cosas de Nueva España», dice: "...Luego todos los sacerdotes y ministros de los indios iban a bañarse por mucho frío que hiciese e iban tañendo caracoles marinos y unos *chiflos* (silbatos) hechos de barro cocido. Ocupábanse estos cuatro sacerdotes en cantar y tañer en un atabal y en menear unas sonajas estando sentados y esto era en servicio que hacían a sus dioses y aún ahora lo usan algunos". Esto mismo se ve en las láminas de los códices del citado autor.

Una de las formas en que se ha conservado la tradición respecto al uso del huehuetl, entre las tribus descendientes de los nahoas, aparece bien descrita en la obra de Carl Lumboltz M. A., de «El México Desconocido», quien hablando de rituales y fiestas de los huicholes en el actual Estado de Nayarit, dice: "Al poco rato se distribuyó a todos los presentes el caldo y carne de venado y cuando todos estuvieron servidos, llevó el sacerdote su asiento junto a la *tambora* colocada al oeste del fuego. Sentóse a cada uno de los lados a un *shaman* secundario, y a los costados del terceto, se agruparon los servidores del templo. Frente al sacerdote principal había clavadas en el centro varias flechas de ceremonia, y al pie de ellas el haz de plumas que caracteriza a dicho sacerdote. Acompañaban su canto golpeando la tambora que consistía en un trozo de encino ahuecado y cubierto en su parte superior con un pedazo de piel de venado sosteniéndose el instrumento por medio de tres patas que sobresalen toscamente recortadas en la madera. Reposa el instrumento sobre un disco de lava volcánica, asegurado en el suelo para que contribuya a aumentar la resonancia del sonido. Las estatuas de los dioses se hacen descansar sobre discos semejantes, que representan sus escudos, y como el instrumento, a semejanza de todas las cosas, es, en concepto de los huicholes, un sér vivo, tiene que sostenerse lo mismo que los hombres y los dioses. Bate la tambora el oficiante con la palma de las manos, produciendo en el intervalo de los golpes que da con la derecha, toques más rápidos con la izquierda; y aunque las pulsaciones correspondientes son apenas sincrónicas, causan a distancia el efecto de redobles iguales. El *tiempo* es el mismo que el producido con las dos varillas en el *Arco Musical* de los indios coras, siendo bastante parecido el sonido de ambos instrumentos, sobre todo a lo lejos, bien que el *Arco* es mucho más sonoro. Varias veces hay que restirar la piel de la tambora durante la noche, lo cual se efectúa introduciendo una raja de ocote ardiendo dentro de la caja, a fin de que el cuero se contraiga con el calor. A causa de esto, el interior del leño está siempre chamuscado y cubierto de humo, lo que haría creer a un observador poco atento, que se ahueca la madera quemándola".

Por esta descripción de Lumboltz se ve que la *tambora* a que él se refiere no es más que el *huehuetl.*

EVOLUCION

En la evolución del huehuetl, después del grado de perfección de acústica y ornamentación, las diferencias entre el uso pre-colonial y el actual radica en dos puntos:

1º.—Actualmente se bate el parche, con las manos y dedos como antiguamente, empleando también a veces unos mazos con grandes bolillos de cojinete.

2°.—El fuego con la raja de ocote que servía para restirar el parche y subir el sonido o tono, se ha sustituido por el empleo de cuerdas o cordeles y templadores, como se hace con los atabales y tambores modernos.

En algunos lugares del antiguo México y otras tribus descendientes de aquella civilización, todavía se emplean las primitivas y rudimentarias formas del huehuetl.

Los yaquis tenían y aún lo emplean, un terrible huehuetl de resonancia enorme y muy original. A este huehuetl lo llaman: *Tacatahuruma*, y estaba hecho de la siguiente manera: en un pozo de piedra o de tezontle de muchos metros de profundidad, hacía el broquel en la forma de la parte superior de un huehuetl, y le aplicaban, tapándole la boca, el parche de piel de animal bien restirado, dándole encima para tocarlo, con unos *mazos*, gruesos en la parte con que se tocan, y adelgazándose hacia los extremos; es decir, en forma muy parecida a las *macanas*. Tienen su lenguaje especial, para comunicarse los peligros de guerra, aviso de invasiones, de fiestas y llamadas o *rebatos*. Es una especie de «Teléfono Indio», y se comunican subterráneamente a muy largas distancias.

TESTIMONIOS Y CODICES

Numerosas figuras de códices y fotografías, así como vasos de cerámica y figuras de barro, existen en las Bibliotecas y Museos de todos los países del Continente Americano, como testimonio del papel que desempeñó el huehuetl en las diversas culturas indígenas de Indo-América.

Ejemplar bellísimo es la fotografía de un vaso de *chamá*, que en la obra «Arte y Religión del Pueblo Maya en la Antigua y Moderna América Central, 1926», se ve, de E. P. Diesseldorf.

En este importante ejemplar, se ven cuatro figuras humanas disfrazadas de animales (como era costumbre en sus ritos y representaciones) representando una escena netamente musical. Encabeza el desfile un *cantante* o caballero tigre (probablemente un sacerdote), le sigue uno disfrazado con máscara y representando un tatcuázin *sonando unas sonajas*, después un tocador de huehuetl con máscara y carapacho de armadillo y por último, un tocador de *concha de tortuga*, también enmascarado y representando una tortuga. Es una orquesta típica, que podríamos llamar: «El Totonqui y su Xinaztli», es decir: «El Huehuetl y su Familia».

El caballero tigre va tocado de plumas, y lleva suspendido un cántaro en el pecho, que al volcarlo sale un raudal de melodía con el *canto interior* [1]. Todas las figuras van con turbantes y tocado de plumas, borlas y flores a la usanza maya. La interpretación musical de este vaso es bien clara, y da la idea de la importancia y seriedad que tenían nuestros ascendientes, de la música y sus instrumentos [2]. Recuérdese que también el Popol-Buj nos habla de las danzas representando animales; aquel párrafo del Capítulo Décimotercio de la Segunda Parte, dice así: «Cuando fueron apercibidos por los de Xibalbá no hacían demostración de lo que era, contentándose con bailar la danza del «Puhuy», la danza del «Cux» y el «Iboy», y bailar también el «Xtzul» y el «Chitic».

En otro párrafo del Capítulo Quinto, dice: «Inmediatamente comenzaron a sonar la flauta y tocaron el aria de «Hunahpú-Qoy». El «Hunaphú-Qoy» o «Mono de Hunaphú», es un baile curioso y típico que todavía estilan los maya-quichés y otros indios de Guatemala. Lo acostumbran en ciertas fiestas del año, con máscaras y disfraces adecuados alasunto.

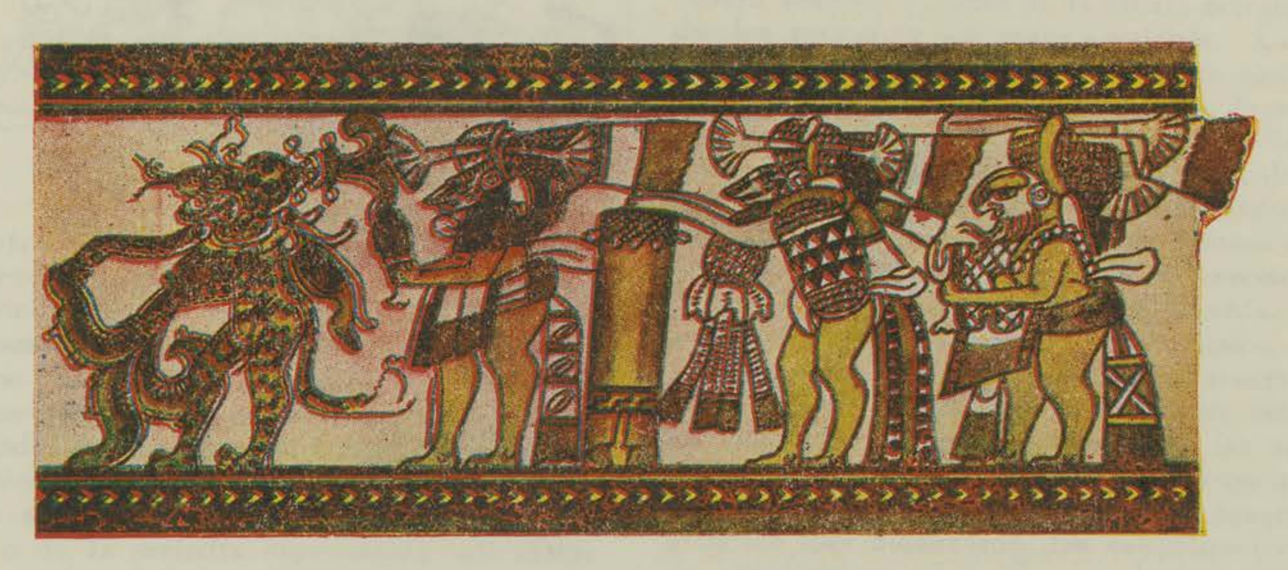
También tenían diversos *pascoles*, como: el pascol del *Venado*, el pascol del *Tigre*, el pascol de la *Paloma*, etc.

El grupo, pues, es una pequeña orquesta de músicos e instrumentos típicos. El sacerdote cantor (el tigre), amenizando el canto; el sonajero (el tatcuázin), que va marcando el ritmo; acompañando al conjunto con el huehuetl (el armadillo); y el último va sonando la concha de tortuga como tambor o imitando tal vez el *chicahuaztlí* (va disfrazado de tortuga) y representando cada uno su *pascol*.

Hay también muchos códices representando rituales y en los que aparecen músicos e instrumentos, todos ellos típicos y autóctonos.

(1) El cántaro es otro instrumento musical de los indios. Es tocado dando con la palma de la mano en la boca del cántaro, que produce un sonido parecido y más hondo que el del huehuetl. Los indios Izalcos lo tocan todavía, dando en la boca del cántaro o botijuela con un *chancleta* (alpargata) para hacer más resonancia en la concavidad del recipiente. En este grabado se ve la figuración del sonido, que sale en raudal con la melodía del canto interior, que también se manifiesta en la boca del caballero tigre que expresa la acción de cantar.

(2) Véase grabado del vaso de «chamá».



DESARROLLO DE UN VASO POLICROMADO DE CHAMA

Ejemplar bellísimo que en la obra «Arte y Religión del Pueblo Maya en la Antigua y Moderna América Central, 1926», se ve, de E. P. Diesseldorff. — Tabla 22. — 138. — J. S. Springer. — Berlín.

Cuatro sacerdotes, cada uno representando su «Pascol» y tocando su instrumento, forman una orquesta celebrando un ritual. Encabeza el desfile el caballero «tigre» (probablemente un sacerdote) va «cantando» y se acompaña tocando con las manos el cántaro que pende de su cuello; le sigue uno que representa al «tatcuazin» que va tocando unas «sonajas»; después va el «armadillo» que toca con las manos el «huehuetl»; y por último va un tocador de «concha de tortuga», representando también a una tortuga.

[illegible]

[illegible] DE UN VASO POLICROMADO DE CHAMA

[illegible]

[illegible]



Códice Maya de Dresden, página XXXIV.

Entre los más notables es el Códice Maya de Dresden, página XXXIV, representando un ritual a la «Diosa del Maíz». La interpretación musical de este Códice es muy expresiva y clara. La escena representa un sacrificio, en que la víctima es la «Diosa del Maíz», formando el ritual ante el Teocalli, un cuarteto musical en que cada dos músicos representan a una divinidad. Los músicos guiadores o de la melodía representan al «Dios Negro» y los del ritmo o la percusión representan al «Dios de la Muerte». Hay un bracero votivo o *altar*. A un lado, en primer término, el «Dios Negro» que sostiene un cetro o *palo sonador* (atributo de los dioses), con la mano izquierda, en la derecha tiene otro instrumento como *matracas* (o el Zoch) [1], y está en la posición peculiar de nuestros aborígenes (en cuclillas), con la cabeza agachada canta en ritual litúrgico, cuyo canto se figura en el signo que le sale de la boca. Enfrente está el «Dios F», compañero del «Dios de la Muerte», que está sentado, llevando en la mano derecha una *sonaja;* su actitud es de acompañar al que canta. Hay dos signos «Kan», con una cabeza de animal cada uno. En medio está un Teocalli o Cú con gradas. Sobre la última grada del signo «Caban» (tierra) y encima de éste la cabeza de la víctima representando a la «Diosa del Maíz». El grito de la víctima se expresa en un signo.

A la izquierda está el otro «Dios F», que tañe o bate un tambor (huehuetl), cuyo sonido se figura por las volutas que salen de dicho instrumento. Tiene un signo al lado que bien pudiera ser la frase musical que está tocando.

A la derecha, el otro «Dios Negro» que toca un instrumento de viento (Tatil Kanabaj o el Zubak?), figurándose también el sonido. Este dios está en actitud de subir una escalera. ¿No será para indicar o significar que aquella música va a subir hasta alcanzar a la víctima o divinidad en el viaje emprendido? Obsérvese también que la flauta tiene *cuatro agujeros* que corresponden desde luego a los cuatro sonidos o notas de la escala tetrafónica de los mayas, y los maya-quichés. Con el sonido de la boquilla con los cuatro agujeros destapados da una nota más, o sea la escala *pentáfona básica,* característica de todas las civilizaciones indígenas en la época pre-colonial.

Este Códice no deja lugar a dudas de la importancia enorme que tenía la música entre nuestros aborígenes. Sus rituales, ceremonias y fiestas, en todos los actos de la vida, eran acompañados y amenizados con música, cantos y bailes. Los instrumentos eran sagrados y los tenían en el lugar de mayor respeto en sus casas o templos, junto con las armas guerreras, como lo describe el «Memorial de Tecpán-Atitlán». Fué notable el desarrollo artístico que alcanzaron los cakchiqueles: *a)* en arquitectura, al hablarnos de los castillos que Juntoj (Capítulo XVI) y Belejet-gij (Capítulo XXI), hicieron levantar; de la fortaleza de Cakjay (Capítulo XIII) y de otras obras; *b)* a los instrumentos de música se les concedía una gran importancia: formaban parte de los atributos que los cakchiqueles estaban obligados a dar en Tulán y estos mismos se los exigieron a los de Loch y Xet para admitirlos entre ellos, estableciendo poco después una fiesta en honor de la música: *«la del Tun»; c)* durante su estancia en Tulán daban como tributo, entre otras cosas, lo que estuviera grabado, escrito o esculpido.

Los músicos eran personas de principal categoría y empleaban buena parte del tiempo en preparar los cantos y danzas, que al representar en el ritual delante del dios y el cacique su Señor, *"era cosa bien de ver",* como dice Sahagún, tal era la disciplina y perfección con que ejecutaban el ritmo y las figuras.

Por ser de importancia para testimonio del huehuetl como instrumento pre-colonial, y cómo era empleado por nuestros ascendientes los mayas, citaré aquí la interpretación que me sugiere el Códice Tro-cortesiano de Madrid, pág. XXI, desarrollado por el Lic. J. Antonio Villacorta C.

(1) De Xulú.



Códice Tro-Cortesiano de Madrid, página XXI

En el Códice aparecen tres figuras de dioses: el primero, el «Dios B» (¿de la Música?) está sentado delante de un recipiente en forma de *tonel* (huehuetl), que descansa sobre un soporte de tres pies, de forma y número a la usanza maya. Toca con la mano la parte superior de dicho instrumento (el parche).

La segunda figura, el «Dios Joven» (Cerro-Valle?), aparece en la misma posición que el anterior, delante y batiendo idéntico instrumento.

La tercera figura, representa al «Dios A» o «Dios de la Muerte» (¿Man?), por los puntos negros que se ven en su cuerpo. Está en la misma posición de sonar el instrumento, sólo que el recipiente (por su forma se ve que es de barro), se halla dividido horizontalmente en dos porciones, indicando tal vez: *que se rompió la vida.*

Los tres instrumentos, en la parte superior e inferior, muestran la cuerda para restirar el parche, y las tres figuras llevan sobre la cabeza un adorno representando tres formas distintas del caracol (el infinito). Tal vez el *son* que ejecutan es el de la muerte, *o el viaje a lo que no tiene fin.*

En la parte superior de las figuras hay una leyenda en jeroglíficos (¿canto litúrgico, página musical?) Este Códice lo hunde a uno en largas meditaciones.

En la página XXXIV del Códice Maya de Dresden, hay una escena que representa un ritual, quizá para la invocación «De la Buena Lluvia» al «Dios de las Siembras». Son cuatro las figuras, y parece que fueran en peregrinación (¿será una reminiscencia evocadora de las antiguas costumbres y ceremonias la peregrinación de San Isidro que usan ahora nuestros aborígenes, para pedir «El Agua del Cielo», que hace fecundante y productora a la Madre Tierra?), para implorar «La Buena Lluvia».

Antes de explicar el Códice, daré a conocer unos datos históricos sobre una antigua ceremonia llevada a cabo por indígenas de pueblos fronterizos con los de la vecina República de Guatemala, que efectuaban peregrinaciones y que aún efectúan muchos indígenas de esta República y de los pueblos fronterizos de nuestra vecina del Norte, a un lugar misterioso de las antiguas ruinas de Copán.

Indígenas viejos que me han contado esta costumbre, viene a confirmar lo que dice el distinguido conferencista Lisandro Sandoval en la Revista «Anales de la Sociedad de Geografía e Historia de Guatemala».

CEREMONIA DENOMINADA «IR A TRAER EL INVIERNO»

"Indígenas de este poblado emigraron hacia el Sureste, hace cosa de medio siglo, y fundaron el pueblo de Alzatate. Es probable, y casi seguro, que estos indios y los de Jilotepeque fueron filiales de los Copán; conservan aún hasta nuestros días muy curiosas costumbres que afirman su unión espiritual. Por el mes de Mayo de cada año, se reúnen bajo toda reserva en buen número los principales de cada pueblo y designan una Comisión Secreta que hace viaje, saliendo sigilosamente y a altas horas de la noche, hacia las ruinas de Copán, con el objeto de «ir a traer el invierno», dicen ellos, práctica ésta que consiste en que traen a su terruño, en

sendas vasijas y tecomates, agua del río que pasa por las ruinas. Sin duda que para la provisión del líquido median algunas ceremonias o ritos allá en la fuente, lo cierto es que su retorno, a los seis días, lo hacen bajo la misma forma misteriosa de su salida, esperando entonces, con toda fe, la fecundante caída de las lluvias."



Códice Maya de Dresden, página XXXIV.

Seguimos ahora con la descripción del Códice:

La primera figura, «El Dios B», está sentado en un árbol que tiene la cruz b, lleva en la mano un hacha como instrumento de labranza, y que sostiene en actitud hierática con las dos manos.

La segunda figura, «El Dios B», está sentado en una estera o manta de agua, y levanta el hacha sobre su rostro vuelto hacia arriba; sus signos, según el Lic. Villacorta, representan «Viento y Nube». El dios, *canta implorando la lluvia*, y su actitud es de dar o romper con el hacha las nubes para que caiga el agua.

La tercer figura, también «El Dios B», está sentado sobre la cabeza de un dios («Akinxoc» ¿el «Dios de la Música»?) y bate con las dos manos un tambor (el tlapanhuehuetl) con la técnica característica de nuestros antepasados para sonar dicho instrumento. El dios está sentado. Por su forma, el panhuehuetl se deduce que *es de barro* o *tezontle*, con el parche restirado y sostenido por la cuerda o cordón en redor de la parte superior.

La cuarta figura, siempre «El Dios B», está de pie bajo la lluvia *que ya vino*, con el rostro vuelto hacia atrás; su cuerpo tiene un ritmo de danza. El dios también canta. El jeroglífico 3°, es un vaso con el signo «Caban» (tierra); y el 4° jeroglífico compuesto que significa «principio». Tal vez esta figura signifique: *el principio de la lluvia para fecundar la tierra*.

Estas figuras, que sugieren interpretaciones musicales, se encuentran en muchas páginas de los códices mayas, edición desarrollada y dirigida por el incansable y profundo historiógrafo Lic. J. Antonio Villacorta C. La labor que desde hace muchos años desarrolla este dinámico investigador, es gigantesca y valiosa. Para él, mi aplauso entusiasta y sincero como mi agradecida admiración por la ayuda que aporta a los estudios de la raza.

Por último, daremos a conocer aquí un Códice como testimonio elocuentísimo de que nuestros antepasados pipiles del territorio de Cuzcatlán poseían conjuntos musicales e instrumentos autóctonos para llevar a cabo sus fiestas y ritos, demostrando también su cultura en el arte de la música.

INSTRUMENTOS MUSICALES AUTOCTONOS



Orquesta de Músicos Pipil - Toltecas

Puede verse a los miembros de nuestra antigua orquesta, ejecutando en sus instrumentos, como sigue: 1°.—Tepunahuaste. 2°.—Atabal (tambor que se toca con las manos). 3°.—Tlapitzalli (flauta grande hecha tal vez de un cuerno de animal). 4°.—Trompeta atecocolli (o caracol marino). 5°.—Ayacachtli (sonaja); y 6°.—Tzicahuaztli (tallado en un hueco de animal); véase la actitud que tiene el músico, de raspar con un hueso pequeño sobre otro grande que sostiene con la mano izquierda.

Todos estos instrumentos ya están descritos en párrafo anterior, y el Códice nos está demostrando la importancia que tenían para nuestros aborígenes; éllos, que poseían la técnica, la práctica y el secreto de los recursos sonoros que podían sacar a dichos instrumentos, seguramente las ejecuciones en sus rituales deben haber sido algo grandioso y raro, pues los cronistas nos describen con admiración los conjuntos musicales de aquellas fiestas.

En este Códice se ve sobre el instrumento que toca el músico número 3, el signo solar; este mismo signo pende del penacho de plumas de la cabeza del músico número 1 que toca el tepunahuaste; y, luego, tras la cabeza de la figura número 6, está el signo del fuego.

Esta orquesta debe estar solemnizando el ritual de los Caballeros del Sol en alguna de las liturgias dedicadas a dicha deidad, que siempre acompañaban con la del fuego o Xiuhtecutli, que es como decir «el semblante del sol que mira con fuego». También en el Códice se ven tres fechas y otros dos símbolos, una de esas fechas o números que bien pudiera estar determinando al dios siete.

LOS ANIMALES SIMBOLOS

Este capítulo fué escrito en el año de 1933, y hace algunos días recibí de Madrid, España, el notable Discurso impreso pronunciado por el Excmo. Sr. don Higinio Anglés, Director del «Instituto Español de Musicología», en la sesión de clausura del VIII Pleno. Dicho discurso ha sido publicado en el año 1948.

Estudiando sus profundos conceptos vertidos sobre la música de España, (pues su

Conferencia versó sobre «Gloriosa Contribución de España a la Historia de la Música Universal» he encontrado una exposición que el distinguido musicólogo Higinio Anglés hace, presentando a grandes rasgos un interesante estudio hecho por el Dr. Marius Schneider, de Berlín, Alemania, colaborador del Instituto Español de Musicología, y que es uno de los especialistas más notables en el estudio de la etnografía musical de los pueblos que poseen una cultura primitiva y en los trabajos de música comparada.

Después de hablar de muchas de las investigaciones efectuadas hasta ahora sobre la música y folklore español por el Dr. Schneider, en uno de ellos expone lo que sigue:

"Al estudiar una serie de claustros catalanes (San Cugat, Gerona, Ripoll, San Benito de Bages), Schneider aplicó una teoría de la India Medieval, según la cual puede simbolizarse cada sonido por un animal determinado. Resultó que los animales de los capiteles representan dos himnos, uno de los cuales es el himno a San Cucufate, cuya música y letra de la última estrofa se expresan claramente en la sucesión de los animales y de las escenas figuradas."

"La novedad de su método al abordar el problema de los capiteles—problema hasta ahora no resuelto por los historiadores del arte—ha provocado algunas reacciones por parte de personas cultas, que se resisten a aceptar una solución musical, sin considerar que en la Edad Media la música constituía un factor místico por excelencia. Pero no podemos negar que la aplicación de tal método tiene una exactitud matemática en dos claustros diferentes. Y de ningún modo puede admitirse el azar —única réplica posible—, porque al aplicar el cálculo de permutación con sesenta valores, sólo queda una de las 2,400 soluciones musicalmente posibles, y ésta es la que representa uno y otro claustro."

"Las investigaciones sobre Ripoll, hecha a base de los elementos simbólicos que ha obtenido por vía musical el mismo Schneider, demuestran que la trama del claustro representa un acto de purificación del pecado, simbolizado por el paso del pecador por el purgatorio, la muerte del dragón por San Miguel y la ablución del pecado. En este claustro están representados precisamente aquellos santos que se mencionan en el Confiteor Deo, es decir: la Santísima Virgen, San Pedro y San Pablo, y San Juan Bautista. San Miguel parece confundirse con San Jorge, Patrón de Cataluña. La antigüedad consideraba el pecado como una enfermedad del alma; pues bien, el claustro de Ripoll encierra una serie de elementos correspondientes a los bailes de las espadas, que antiguamente eran danzas medicinales. Además, Schneider cree haber comprobado que el claustro responde a una tradición visigótica, y supone que el monarca representado allí es San Hermenegildo. La columna en la cual figura dicho rey, concuerda con el Sábado Santo, día de su martirio. Toda la explicación de las danzas de espadas será documentada en una Monografía Musical Etnográfica-Arqueológica sobre dichas danzas y la tarantela, y allí el claustro de Ripoll será objeto de un breve estudio."

"Schneider continúa trabajando sobre el problema del simbolismo, convencido de que todo el folklore antiguo descansa en un pensamiento específicamente musical, y espera poder dar dentro de unos años la clave de toda la mitología y del folklore español mediante esta filosofía del simbolismo. España le suministra infinitos materiales, porque su folklore permite reconstruir aún las tradiciones que eran universales en otros tiempos, pero que hoy día se han extinguido casi por completo en otros países. Los documentos arqueológicos suministran la base de todas estas costumbres, y tanto su interpretación como el significado simbólico de los hallazgos se verifica mediante un sistema de correspondencias místicas fundadas en la concepción musical del universo, tal como la ha expuesto el mismo investigador en su libro sobre los animales símbolos. Aclaremos con un ejemplo práctico estas frases abstractas. En el sistema de correspondencias místicas todos los elementos que simbolizan una misma idea se hallan agrupados; así, por ejemplo, al tono de *mí* corresponden el dolor, el matrimonio, el deber, el buey, la vaca y el flamenco, la fecundidad, los ritos de lluvia, el canto melismático, etc. Ahora bien, el canto flamenco es un doloroso canto melismático en el modo de *mí*, cuya contrapartida india aún actualmente es una canción que sirve para impetrar la lluvia. Así, pues, el nombre «flamenco», dado a nuestro *cante jondo* se explica sencillamente por su correspondencia simbó-

lica con el animal llamado «flamenco», el cual poblaba en otro tiempo toda la costa mediterránea."

"La musicología comparada abre caminos insospechados. Los trabajos a que hemos hecho referencia son los primeros de este género publicados hasta aquí. Nunca hasta ahora se combinaron de tal modo conocimientos etnográficos, arqueológicos, folklorísticos y musicales; y merced a tan feliz alianza se ha conseguido obtener estos sorprendentes resultados."

Hasta aquí los conceptos expresados del notable musicólogo D. Higinio Anglés, Director del «Instituto Español de Musicología», exponiendo algunos de los resultados obtenidos por el insigne investigador Dr. Schneider, colaborador de dicho Instituto.

Aunque mi tesis al interpretar musicalmente los códices expuestos, analizando, estudiando e investigando las figuras, los símbolos y dioses, no es la misma del Dr. Schneider, creo que con quince años antes que él y sin tener las fuentes de información ni la preparación de tan eminente musicólogo, ya representa mi modesto ensayo un esfuerzo y una gran intuición del verdadero camino a seguir, para encontrar los resultados que se anhelan en esta clase de estudios.

TEORIA MUSICAL Y ACUSTICA DEL HUEHUETL

Para saber qué enseñanza musical entrega a los primitivos en general y a los nuestros en particular el uso de este gran percutor, veamos lo que dicen los profesores Castañeda y Mendoza: "Una, pero de importancia capital y decisiva: el empleo de la quinta musical como intervalo de *pedal*. En efecto, el sonido del huehuetl, batiendo el centro de su parche, dista un intervalo de quinta del sonido que se obtiene golpeando el parche a inmediaciones de su periferia; y notad que este intervalo es fijo, cualesquiera que sean las variaciones de construcción que se hagan sufrir al huehuetl y que se impone a nuestro oído musical de hombres con fuerza irresistible y selectiva entre los sonidos que pueden obtenerse en el «glisando» del golpe de bolillo, desde el centro del parche hasta su periferia".

"Una vez más, y en forma casi inesperada, la Naturaleza señala el verdadero camino: intervalo de *octava* entre las voces del hombre, por una parte, y las de la mujer y los niños por la otra; intervalo de quinta (y de su complemento, la cuarta) en los primeros gestos de la comprensión humana —la pregunta y la respuesta—; e intervalo de quinta en el *pedal* del huehuetl".

"Como desde el punto de vista de la música, el intervalo de octava es estéril, el descubrimiento primitivo del intervalo de quinta, que entrega este gran percutor, cuyo uso es común a todos los pueblos primitivos (1), hace pensar —asociándolo al mismo intervalo producido por la voz humana—, en el origen de la gama pentáfona básica como la sucesión de cuatro quintas, y cuya gama (la pentáfona básica) también es común a todos los pueblos primitivos; de ahí su importancia capital y decisiva, no sólo como *pedal* para *soportar un canto,* sino también como instrumento generador de la gama musical, que es el *alfabeto de los cantos".*

El uso del huehuetl tuvo su mayor esplendor entre los aborígenes de la época precolonial, sin embargo lo usan ahora todavía los nativos, y aunque los fabrican más sencillos (lisos), la importancia musical y acústica es siempre la misma, sobre todo entre los aborígenes mexicanos.

La acústica musical del huehuetl se diferencia de los otros dos grandes percutores autóctonos, el tepunahuaste y el tambor, en dos puntos importantes:

1º.—Su caja de resonancia es abierta, y no cerrada como la del tepunahuaste, y también del tambor de doble parche.

2º.—La altura del cilindro resonador es variable por su caja acústica abierta, conteniendo desde luego un cupo de aire mayor (y variable) jugando libremente y mejor las vibraciones.

Por otra parte, la técnica de construcción en la evolución del huehuetl se ha europeizado, según hacen notar en una fotografía de los Sres. Castañeda y Mendoza, pues en su construcción moderna se ve que actualmente emplean duelas ensambladas, a imitación de la técnica europea que se usa para la construcción de los toneles.

(1) Por esta poderosa razón es que yo he empleado esta forma de QUINTA en la armonización de algunas composiciones mías, y también por ser el *intervalo* de *quinta* el más corriente en *nuestros tepunahuastes.*

La resonancia del gran *Panhuehuetl* es solemne y hierática. Para tener una idea de la sensación musical de este instrumento en conjunto con el teponaztli o tepunahuaste, veamos lo que dice Bernal Díaz del Castillo: "...oímos tañer del Cú mayor, ques donde estaban sus ídolos Huichilobos y Tezcatepuca, que señorea el altar dél a toda la gran ciudad, también un atambor, *el más triste sonido*, en fin, como instrumento de demonios, y retumbaba tanto, que se oyera dos leguas, y juntamente con él muchos atabalejos y caracoles y bocinas y silbos..."; más adelante en la página 112: "Pues ya questábamos retraídos cerca de nuestros aposentos, pasada ya una grande obra donde había mucha agua y no nos podían alcanzar las flechas y bara y piedra, y estando el Sandoval y el Francisco de Lugo y Andrés de Tapia con Pedro de Alvarado contando a cada uno lo que había acaecido y lo que Cortés mandaba, *fornó a sonar el atambor muy doloroso del Huichilobos*, y otros muchos caracoles y cornetas, y otras como trompetas, y todo el sonido de ellos espantable, y mirábamos el alto Cú en donde las tañían, y vimos que llevaban por fuerza dos gradas arriba de nuestros compañeros...". En el Cap. CLIII, Pág. 121, dice: "Digamos agora lo que los mejicanos hacían de noche en sus grandes y altos Cúes, *y es que tañían el maldito atambor, que digo otra vez que era el más maldito sonido y el más triste que podía inventar*, y sonaba lejos tierras, y tañían otros peores instrumentos y cosas diabólicas, y tenían grandes lumbres y daban grandísimos gritos y silbos..."; y más adelante, en el Cap. CLIV, pág. 145, añade: "...pues desde los adoratorios y torres de ídolos *los malditos atambores y cornetas y atabales dolorosos nunca paraban de sonar.*"

El atambor a que se refiere Bernal Díaz del Castillo, era sin duda el tepunahuaste (que era el más usado de los percutores de esa época) o teponaztli, y los atabales eran los huehuetl y apanhuehuetl, junto con el Gran Tambor de exterminio y de guerra que los aztecas llamaban *Teohuehuetl*.

El instrumento de percusión conocido generalmente con el nombre de tambor (dos parches) se cree que también fué utilizado por nuestros aborígenes, y lógico es suponerlo así, porque la evolución del instrumental de los grandes percutores así lo requiere. Pero llama mucho la atención de que los folkloristas mexicanos, no citen ejemplares genuinamente pre-cortesianos del tambor. Sin embargo, Federico Starr hace la siguiente cita en su obra: "...En Cancuc tienen tres instrumentos primitivos de música: *el tambor cilíndrico* cubierto en ambos extremos con piel, *el pito* con dos únicas perforaciones y la *gran concha de tortuga*, batida con un fémur de venado".

El tambor a que se refiere Starr tiene o es semejante al que se encuentra entre los nativos de Guatemala y también de aquí en El Salvador.

EL TAMBOR

Después del tepunahuaste, el tambor le sigue en importancia en las civilizaciones precoloniales de nuestros indios. Aún ahora es el compañero inseparable del indio en todas sus manifestaciones.

El tambor es el instrumento de todas las épocas, de todas las razas y de todos los tiempos. ¡La historia, la tradición y la leyenda se pierden en la noche de los tiempos...!

El tambor es el más trágico de todos los instrumentos.

Rowbotham asegura que el tambor fué el primer instrumento musical conocido al hombre; esto es un aserto, a pesar de que ha sido disputado por algunos que insisten que el conocimiento y el uso del rústico caramillo vino primero.

Hubo un período en la historia de la humanidad donde existió un sistema organizado de religión, en el cual el tambor era adorado como un dios, al igual que años más tarde se creyó que las campanas hablaban, que tenían vida, que fueron vestidas y adornadas con ricos ornamentos.

Nuestros indios adoraban al tepunahuaste y al tambor como cosas sagradas. Los mayas le llamaban el tunkul o tepunahuaste con este otro nombre más propiamente dicho: «tankul» (mitote) que significa «Ante el Idolo» y también quiere decir: «Se Adora» o «Se Idolatra».

En las civilizaciones indígenas hay tres tamaños de tambores: uno grande llamado por nuestros nativos: *tamborón*. Este le sirve para las *llamadas* o *rebatos*, convocando a reunirse

y para recoger las limosnas. El mediano, llamado: tambor, y es en el que acompañan sus sones y la música que tocan con el pito. Y el tambor más pequeño, llamado: tamborcito o atahualné, que toca en otra tonalidad acompañando al tambor y hace también las veces de redoblante.

En Bolivia a un tambor primitivo le llaman: «pfutu-wancara» (del verbo aimara pfutsuña: cavar hondo; tambores cavados, como diríamos) y se construyen de una sola pieza, en un retazo de tronco de árbol de cedro, en el que se ha vaciado el interior, longitudinalmente, hasta lograr el espesor deseado. Su sonoridad es pesada y bronca. Las pfutu-wancaras se usan más generalmente en los valles y en los yungas (tierras cálidas). Suele tañérsela sola la pfutu-wancara, acompañando las comparsas de bailarines cantores en las colonias yungueñas de negros, en la danza llamada de los «Tundiquis».

En Santiago Texacuangos, me llamó mucho la atención, en la fiesta de ese pueblo, un concierto de tambores: dos pitos de caña daban la melodía, acompañados por cinco tambores de diferentes tamaños y tonos. El conjunto resultaba pintoresco y raro. La melodía de los pitos agonizaba en medio del estruendo de los cinco tambores; parecía a lo lejos un fragor de batalla el resonar de los tambores, y la danza que bailaban la llaman: «La Milicia». Es en el único lugar donde he oído estos cinco tambores.

El tambor es un instrumento que sacude y conmueve. Danfodio intentó abolir la música del tambor en África, al sentirse perturbado con la música de los vigías nocturnos, y el pávido resonar del telégrafo de esa venerable y misteriosa tierra.

El tambor, *tambura*, viene de la palabra árabe *TABOR*, se cree originario de la India, importado a Europa por los sarracenos, habiéndolo adoptado sucesivamente todas las naciones de Occidente.

Ha cambiado muchas veces de dimensiones, pero su forma general permanece idéntica. Se compone de una caja cilíndrica de madera o de metal, cuyos extremos están cerrados por una piel de asno, de venado o de cabra, llamada *parche*. Esta piel está tensa por círculos de madera, que enlaza un sistema de cordones o de roscas cuya longitud puede modificarse a voluntad. Sobre la piel de la parte exterior hay atravesada una cuerda de tripa (a veces dos) cuyas vibraciones modifican el timbre.



Telésforo González (pito) y Juan González (tambor) tocando los clásicos "SONES" en Aculhuaca.

El tambor se toca batiendo el parche superior con unas baquetas o palillos, y es, principalmente entre los técnicos, un instrumento militar. Marca el compás del paso, sirve para señales que regulan la vida de cuartel, y acompaña en muchos casos ciertas charangas.

Las *baterías* (golpes sencillos, dobles, redobles, etc.) del tambor, todas sus denominaciones técnicas y elementos rítmicos tienen su traducción en notas. Mencionaremos aquí solamente los elementos rítmicos de las *baterías*.

1°.—El *golpe sencillo* o *seco*, llamado *fa*, producido por una sola baqueta.

2°.—El *golpe doble* o *fla*, dado por las dos baquetas.

3°.—El *golpe de carga* o *tra*. El acento rítmico de este golpe cae sobre la nota breve.

4°.—El *redoble sencillo* o *ra, ra*, de 3, 4, 5 y más golpes.

5°.—El *redoble continuo*.

Los nombres de los demás *toques* o *baterías* son la *llamada*, la *oración*, el *paso de carga*, el *paso redoblado*, el *alto*, las *retiradas*, etc.

Empléase en la orquesta de teatro y hasta en la de concierto en las obras en que interviene el elemento marcial, soldadesco: (Fra Diavolo, Fausto, Hugonotes, Profeta, etc.)

La antigüedad del *tambor* se remonta a los tiempos de Tebas. Los monumentos egipcios confirman su abolengo.

Ha sido en todos los tiempos el inseparable de la *flautilla* o *pito, silbo, chirimía, chistua, chirula*, etc.

Es el *tambor* para todos los actos solemnes, indispensable en la vida del indio; y tiene para éste un significado y un lenguaje especial.

Si se va a la casa del tamborero, se verá que su tambor ocupa el lugar preferente, y está allí como una imagen en su altar.

El *tambor* de nuestros indígenas se distingue principalmente por llevar en el aro de madera, decoraciones de grecas y símbolos pintados en colores iguales a los de los *huipiles* o *refajos* de las indias; esto les da un distintivo verdaderamente típico y racial. Son famosos los tambores de Tonacatepeque.

El *tambor* indio tiene su lenguaje: con cortos y vivos sonidos invita al baile; explota y estalla dando la voz de alarma de incendio o de guerra, batiendo rápida y fuertemente sin intervalos entre sus golpes; se sacude frenético para las fiestas nupciales; tañe convulso anunciando la muerte; y entonces repite en sonidos profundos y graves como susurrando: "¡vayamos al crisol del juicio de Dios, vayamos... vayamos...!"



Músicos indígenas de Ataco, tocando el Tambor, el Pito y el Ataualné o Tamborcito.

¿De dónde tomó el ejemplo el indio para inventar su tambor? ¡Quién sabe...! El no tuvo más maestro que la Naturaleza; allí está su libro, allí está su ciencia, allí su altar...!

Yo encuentro que al gotear del agua a intervalos regulares sobre la roca de la fuente y el golpear constante de dos ramas unidas en el bosque, son de un orden de sonido totalmente diferentes del continuo gorjeo de las aves o del madrigal que entona el murmullo del arroyo. ¿Y por qué? Porque en este gotear del agua y en este constante golpear de las ramas está *"la insinuación del intento"*. Y el indio que vió ésto, y el indio que también oyó el gorjeo de las aves, el madrigal del río, el gotear del agua y el golpe de las ramas al juntarse, dijo: "ésta es mi música, ésta es mi orquesta" y trató de imitarla.

El tambor del indio, pues, tiene "la insinuación del intento".

¿No sabes que el indio grita en su tambor: "¿entiendes lo que mi tambor dice?"

Yo sé lo que dice ese tambor... y siento "la insinuación del intento".

El movimiento delirante y ebrio de lucha antecede por fuerza al terrible golpear desesperado y trágico que acaba como un lamento:

"...Las glorias de nuestra sangre y nuestra Patria,
Son sólo sombras, no cosas existentes;
Contra el Destino no hay coraza que resista:
Sobre los tiranos baja su mano fría la Muerte..."

El tambor del indio es: "la insinuación del intento..." Es también la insinuación del ritmo en la música de la raza.

LAS FORMAS "FONETICO-IDEOGRAFICAS" Y "FONETICO-SIMBOLICAS" EN LA ESCRITURA DE LA CIVILIZACION AZTECA Y NAHOA-PIPIL

(Con Relación a la Interpretación Musical de Algunos Códices)

Los pipiles como los nahoas tuvieron su escritura. Los mismos méxicas, en su peregrinación, traían ya hombres a quienes llamaban «amoxoaques», que quiere decir: «entendidos en las pinturas antiguas», nombre que parece indicar que eran expertos en la escritura. Sus manuscritos los hacían en pergaminos hechos en dobleces preservados entre dos tapas de madera que les daban apariencia de libros. Y eran los lugares más reservados en donde se guardaba el precioso «amatl» (libro).

En los «tecpan» (escuelas sacerdotales) se enseñaba a leer y escribir. Esta escritura se hacía por medio de jeroglíficos y el que los descifraba o interpretaba era el que sabía leer.

El jeroglífico nahoa presenta en grado extremo el cromatismo significativo. "Los colores hablan", decían de los códices los primeros misioneros. Los colores o tintas habitualmente usadas eran: blanca, negra, azul, roja, verde, amarilla y morada, en intensidad variable.

El verdadero jeroglífico es siempre ideográfico y simbólico.

Los que se dedicaban a escribir historia (ciencia que en náhuat se llama «tlatollotl»), eran llamados «xiuhtlaquilo» o sea «pintor de años».

Si lo narrado era breve: un episodio, un hecho aislado, el conjunto jeroglífico se llamaba «tlacuillolli»; o «tlacuilloliztli», si abarcaba una sucesión de hechos.

"El sentido en que había de leerse la escritura era caprichoso, y a veces de torbellino, pues los cuadretes se ordenan en torno del principal, formando casi espirales. Más frecuente es que se hallen dispuestos en líneas, ya verticales, ya horizontales. El orden de sucesión que les corresponde se puede deducir, en primer lugar, de las indicaciones cronológicas que casi nunca faltan en los cuadretes; y en segundo, del lado al cual vuelvan la cabeza las figuras. El régimen de éstas lo indica la situación de las unas respecto de las otras: las secundarias rodean siempre a la principal."

Orozco y Berra supone que es casi indudable que haya existido una escritura hierática usada sólo por los sacerdotes, pero no se supo nunca como era, por la total desaparición de los «teoamoshtli» o «libros sagrados».

Un indicio de la antigüedad de la escritura o pintura nahoa, se encuentra en el grama «ahuizotl». Sahagún dice: "un animalejo en esta tierra llamado «avizotl»". Pero el Obispo Plancarte y Navarrete supo ver en él (en el grama representando al animal)

muy atinadamente, un recuerdo del castor, familiar a los nahoas, cuando pasaron por latitudes más frías, seguramente muchos centenares de años antes del arraigo en Tenochtitlán. Y entonces pudieron pintarlo ya, para hacer imperecedero su recuerdo.

LOS GRAMAS O SIGNOS NAHOAS

Los gramas o signos nahoas muestran toda la gradación, todo el hilo, todo el cordón o concatenación que liga los fonogramas con el simple trazo pictórico.

Los gramas nahoas podían ser:

1°.—Pictogramas. 3°.—Determinantes.

2°.—Ideogramas. 4°.—Fonogramas.

PICTOGRAMAS

En la reproducción pictórica de un objeto podían presentarse varios casos:

a) Cuando el suceso, por lo insólito, no podía reducirse al medio común *de expresión fonética o ideográfica*, se hacía su reproducción pictórica con todos sus detalles.

Así se comunicó a Motecuhzoma la llegada de los españoles. De hecho, el Códice en este caso resulta casi una cinta cinematográfica.

b) Cuando se quería indicar un objeto reproduciéndolo, pero no siempre con absoluta fidelidad, pues ello solía hacerse pintándolos:

I.—Completos, «Citlalli» o «Cital» (estrella).

II.—Completos y en acción, «Ahuizotl».

III.—Incompletos o estilizados «Xóchitl» (flor).

En ocasiones el objeto reproducido adquiere valor *fonético* o *ideográfico*. Por ejemplo, un árbol (cuahuitl), puede servir para indicar «palo» o «madera» (1).

Otras veces, el objeto era reproducido en forma convencional, reveladora de *curiosos procesos mentales*, v. gr.: extrañados, probablemente, de que las *fuentes brotasen siempre en las faldas de los montes*, buscaron los nahoas la explicación del hecho y juzgaron que las eminencias en general eran verdaderos receptáculos. Sólo que en vez de tenerlos por esponjas, los tomaron *como vasijas invertidas en vías de vaciarse*, y así el *cerro* se connota generalmente por una especie de campana, haciendo aparente en la base el interior hueco. Si estaba la tal figura pintada de *negro*, no significaba solo «tepec» (cerro), sino «tliltepec» (cerro negro), porque *el color de los elementos era significativo*, y a veces alteraba grandemente la idea. *Una figura humana* pintada con tintes *lívidos* indicaba *enfermedad* o *muerte*. El atender a los colores complicaba singularmente la tarea del intérprete.

La policromía, no siempre dió una hermosa apariencia a los Códices. Pues al observar algunos, vemos que el trazo rápido y convencional de las figuras, el mismo contorno de éstas, cortado y duro, los temas tratados, comunicaban al conjunto un no sé qué de salvaje, de cruel ferocidad que contrista y oprime el corazón. En algunos Códices (los de Peñafiel, por ejemplo) se ve el arte de ese colorido incomparable que resalta en los trajes regionales y en el arte vernáculo del tipismo mexicano; pero en otros, su aspecto, su ambiente, es triste, complejo y sombrío.

En ocasiones, la figura no aparece entera. La sola cabeza, basta para designar al ser completo. Un escudo, «chimalli», y un haz de flechas, «mitl», indican *guerra* («mitlchimalli» es una metáfora nahoa que se usa para expresar la *guerra)*, sin que vengan figuras de opuestos guerreros a declarar la idea.

Otras veces, el *símbolo* domina la figura. Un tigre, «ocelotl», significa *valor*.

Pero éstas son expresiones convencionales; «metáforas» las llama sabiamente Orozco y Berra. Y los valores convencionales se hallan íntimamente ligados con los ideogramas.

---

(1) *Ideografía.* — Representación de la idea por la imagen o el símbolo.

Ideográfico.—Dícese especialmente de la escritura en que se representan las ideas por medio de figuras o símbolos.

Ideograma.—Signo que expresa la idea.

Determinante.—Que fija los términos de una cosa o idea. Distinguir, discernir.

Fonético - Ideográfico. — Se dice de un sistema de escritura compuesto de signos que expresan siempre sonidos y que son, además, emblemáticos y hacen alusión, con frecuencia, al objeto de la frase. (Pedrell).

Fonético - Simbólico.—Se dice de los jeroglíficos compuestos de caracteres fonéticos y simbólicos, que se emplean juntos o separadamente. (Pedrell).

IDEOGRAMAS NAHOAS

«Quetzalcoatl», el gran reformador, el civi=lizador y conductor de pueblos, el que no sólo fué el Gran dios «Quetzalcoatl» de los azte=cas, sino también de nuestros pipiles de Cuz-catlán, que fué también «Kukulkán» de los mayas y el «Gucumatz» de los maya=quichés de Guatemala, fué el taumaturgo que dejó la fuerte e imborrable impresión de sus tra=diciones y profecías. Impresión que hicieron que dichas tradiciones, siglos después, en con=quistados y conquistadores sublimó hasta ele=varla entre los españoles a pavor respetuoso, la abundancia o repetición del «Nahui=Ollin», signo tan extrañamente parecido a la «Cruz», usado con toda amplitud en la escritura nahoa.

Quizá en el «Nahui=Ollin» se haya veri=ficada la fusión de la cruz cristiana con la alegoría sabeica de que el grama nahoa es símbolo. Pero es indudable que entre los nahoas lo último predominó. El signo se refiere a los viajes del Orto y del Ocaso a lo largo del Levante y del Poniente. Unanse sus focos extremos y se tendrá el «Nahui=Ollin».

Este signo, por metátesis, pasó de repre=sentar únicamente el movimiento del sol, a connotar el movimiento en general.

Un «Nahui=Ollin» sobre el grama «Tlalli» o sea Tierra, quiere decir muy lógicamente «tlatollini», que a su vez significa *terremoto*.

Otras veces el ideograma surgía de la imagen del efecto a la idea de la causa. Así la idea del ciclo sagrado, del siglo de 52 años, se expresaba con la imagen de los *místicos maderos*, a cuyo frotamiento brotaba la llama en la ceremonia de «Fuego Nuevo». Los útiles de pintura representaban al pintor, etc.

DETERMINANTES

"Los determinantes son lo más atractivo en todas las primitivas escrituras, por las extrañas analogías de este género de gramas entre todas ellas. Evidentemente ello revela un origen único para todas las escrituras. Un origen arcaico, tremendamente arcaico, pero indudablemente único. Y se admiten que puedan haber surgido espontáneamente sig=nos parecidos en diversos lugares; su seme=janza persistente a pesar del múltiple origen, prueba es de la unidad de criterio que sólo puede venir de unidad de la raza humana." (Portillo y Weber).

Así se explica también la aparición simul=tánea de la forma del «pentatono» en la música de varios países a la vez, en el Asia Oriental y en el Continente Americano. Tam=bién el «signo escalonado»: «cielo y tierra», en los templos de diversos lugares del Con=tinente Indo=Americano.

En todas partes, el brazo, la mano, el puño, son determinantes de poder y fuerza.

En todas partes, el pie, las dos piernas, o la huella del pie, significan acción, movimiento.

En todas partes, alguna figurilla que se cierne saliendo de un boca, indica la conver=sación, el discurso o el canto.

El sol, la luna, tienen por doquier idén=tico significado cuando se les usa como deter=minantes.

Muchos historiadores nos han dicho que era costumbre de las tribus belicosas procla=mar su victoria destruyendo el santuario (Cúes o Teocallis) del pueblo al cual vencían. De=bíase ésto, sin duda, a que los Teocallis o Pirámides, eran la principal fortaleza de aque=llos pueblos, cuyo coronamiento o final del Teocalli era un templete de madera, reminis=cencia, quizá, de las estructuras mayas tan etéreas que adornan el remate de los Cúes. Por eso, cuando en un Códice vése un *tem=plete envuelto en llamas*, puede uno estar se=guro que allí se habla de *conquista*, ya que tal es el *determinante de lucha y vencimiento*.

Cuando ya la figura se va esfumando en la escritura azteca, y al fin llega a no signi=ficar el objeto que representa, sino el sonido de su nombre, se convierte en «grama», fo=nético ya. En ese estado, que es el máximo progreso alcanzado, la escritura es llamada «iconomática».

En la evolución que se verificó en la es=critura nahoa (aunque siguiendo siempre los derroteros tradicionales), las figuras ya no representaban sólo el objeto o el determinante. Adquirían valor fonético, a veces silábico, a veces logográmico.

Nada más ilustrativo para el caso que ver los nombres de algunos «tecuhtlis»:

1°.—*Ténoch.* Se escribe este nombre con el signo correspondiente a *«piedra»* o sea «tel», y el cacto florido, es decir, el nopal «noshtli».

El todo suena «Té-nosh».

2°.—*Itzcóatl.* «Itz», piedra obsidiana, «cóatl», culebra.

El nombre se escribía con una serpiente cuyo lomo estaba erizado de flechas de obsidiana.

3°.—*Tízoc.* Este nombre se connotaba con una pierna toda llagada. («Tízoc» quiere decir «Tiznado», «Enfermo»). La tradición histórica pretende que Tizoc era leproso. Este grama sería ideográfico.

En tiempos posteriores el nombre se escribió con el sígno piedra, «tetl», traspasado por una «espina». Espina se decía «zo». El todo daba «Tézoc» que, con lo fluctuante de las vocales en las lenguas primitivas, se aceptaba como fonético de Tízoc.

MOVIMIENTO

Veamos lo que dice con respecto a los signos que expresan movimiento, José López Portillo y Weber en su valiosísimo y bien documentado estudio sobre «La Génesis de los Signos de las Letras», del cual hemos tomado estos importantes apuntes por considerarlos de suma importancia para la interpretación de los Códices y descifrar la escritura de signos ideográficos, simbólicos y fonéticos. Ya lo han dicho Orozco y Berra y otros sabios especializados en el asunto, que el movimiento, en general, cuando es ejecutado por cosas, se indica con el «Nahui-Ollin». Pero en cuanto a la acción tiene como sujeto a un sér humano, el determinante que se usa es *la huella del pie,* «xocpalli».

La huella del pie humano no es un simple determinante. Tiene o adquiere, además del valor general ya indicado, diversas acepciones dentro del sentido general.

Por ejemplo: «temo», bajar, y «témoc», bajó, se expresan con dos huellas del pie, con la punta hacia abajo.

En cambio las mismas huellas invertidas, indican «tleco», subir. Los nahoas sabían que reposo es inmovilidad, y que ésta no es más que el resultado del equilibrio de fuerzas iguales diametralmente opuestas. Así el verbo «morar» o «habitar», se indicaba por medio de «xocpalli» (huella del pie) encontrados. En rigor, podríamos decir que en este caso las huellas son «vectores».

Las huellas divergentes, pero no opuestas, indican «nenemi», vagar. Si atrás de la huella se dibuja la puerta de una casa, significa «quiza», salir.

Dos o tres «xocpalli» que siguen horizontalmente, indícan: despedir, arrojar.

Cada una de estas variedades da origen a una porción de sub-derivados, formándose verdaderas familias ideológicas más o menos ingeniosas.

Por ejemplo: de «nenemi», vagar, se forman las derivaciones siguientes:

«Anelnenimi», el que camina despacio, el perezoso.

«Acnonenemi», el que ya no camina.

«Cihuanenemi», el que anda como mujer, el afeminado.

«Cihuanenemi», el mujeriego.

«Tenenemi», el que camina sobre piedras.

«Macihuanemi», el perseguidor de mujeres.

«Tlatohuenemi», el orador viajero.

«Xohacinenemi», el que se pinta como flor, etc.

Todas estas expresiones se forman añadiendo a la connotativa de «nenemi» los signos o determinantes correspondientes.

Al igual que el «xocpalli», el «tlatolli» o sean esas volutas que se ciernen sobre las figuras humanas, indican conversación y dan origen a un vasto caudal de expresiones gráficas, en las cuales intervienen de modo principalísimo.

Orozco y Berra registra aproximadamente tantas diversas acepciones para este signo, como para el de movimiento.

Hasta aquí las gramas de la civilización nahoa, que nos vienen a demostrar, que las civilizaciones se forjan cuándo, además de contar con los medios de subsistencia abundantes, conservan una historia que constantemente reviva el pasado, refleje el presente y prediga el porvenir. Las artes, las ciencias

y las industrias necesitan de la Historia para seguir ininterrumpidamente su senda de progreso, porque sin historia todo en el mundo estaría en principio, en gestación.

Esos signos gráficos no son, pues, otra cosa que aquellos que universalmente llamamos «escritura». Por consiguiente, es la «convención gráfica», íntimamente ligada a la «convención fonética», la que formando el idioma completo permite que por él se aquilate el estado cultural de un pueblo, ya que el pensamiento escrito guarda en sí y propaga todos los progresos de una civilización.

La «lengua escrita» está, pues, a tono con el progreso cultural de los pueblos, porque no sólo es factor de él, sino su verdadera alma.

Nuestros pipiles de Cuzcatlán y de todo Centro América también tuvieron sus caracteres y modo de escribir, para llevar sus cuentas y para perpetuar los acontecimientos de su raza y su pueblo.

En la Revista «Anales de la Sociedad de Geografía e Historia de Guatemala», en el número 3, tomo IX, Marzo de 1933, publica un artículo de Francisco Antonio de Fuentes y Guzmán, escritor guatemalteco del siglo XVII, sumamente interesante y de un gran valor histórico. En dicho artículo con algunas ilustraciones, nos damos cuenta de que nuestra civilización pipil tuvo sus gramas para expresarse.

El referido artículo se titula: «De los caracteres y modo de escritura de que usaban estos indios en su gentilidad, en especial el modo de figuras de que se valieron los pipiles».

En ese artículo se refiere al descifrado de un pergamino con gramas en que connotaban la numeración y tributos pagados al rey, "mas no como quiera cualquier tributo de Ahau o Cabeza de Calpul, o de Señor particular, sino aquel de reconocimiento que se pagaba al Príncipe, siendo éste un carácter como inscripción o rótulo, que denotaba cosa del haber real..."

Al principio de estas cuentas se ponía la «divisa grande» (véase la figura número 1) y corría debajo de esta figura por orden seguido los números como siguen en la gráfica.

En otro párrafo dice: «Pero aunque este pergamino, que contenía esta cuenta, y me manifestó la amistad del Licenciado Juan de los Ríos, clérigo vecino de la «Villa de Sonsonate», contenía su plana otros caracteres; en ellos había partes que denotaban, con claridad, el contenido de su estructura, y en otras confusión, por no penetrarse su inteligencia. Pero en otro más pequeño pergamino que me comunicó la curiosidad del venerable sacerdote Juan de los Ríos, corría de la propia forma su escritura, con más o menos inteligencia en ella, y sin duda era numeración, y cuenta. Porque en ella, como en la antecedente, se daba principio con esta figura, que proponemos, para su más clara explicación, (véase figura número 2). Esta divisa, según declaró Alonso Martín, español muy anciano, vecino de la misma «Villa de Sonsonate», por la explicación que de ello le había dado el Licenciado Cañas, ministro antiguo de los indios, significaba Señor Particular, con este jeroglífico o figura, luego inmediata (una figura como flor) querían decir: Jotecusochil, nombre del «Señor Flor». Pero había diferencia en este escripto, en la formación de los números y calculación de ellos."

La numeración de los nahoas-pipiles es muy simple. El signo o grama del número 5 es la mano del hombre. De ahí parte todo el sistema. El dedo meñique es el 1, el anular es el 2, el mayor o medio es el 3, el índice es el 4, la mano es el 5.

El número 6 será cinco más uno. Hay nombres para diez, para quince y para veinte. Esta es la base numérica, pues veinte se expresa con la palabra «cempohuali», que es la cuenta de todos los dedos de manos y pies.

La base de la numeración nahoa y pipil es $20 = 4 \times 5$, y para expresar las cantidades empléanse once palabras distintas, con adición de algunas letras de origen adverbial o puramente eufónicas. Dichas once palabras sirven para expresar los números 1, 2, 3, 4, 5, 10, 15, 20, 400 y 8,000.

Los primeros cinco dígitos se denominan: ce=1, ome=2, yey=3, nahui=4 y macuil=5.

Los cuatro siguientes se forman añadiendo sucesivamente los antedichos a 5, que toma el nombre de chico, y así se tiene: chicohuace o chicuace=6, chicome=7, chicuey=8 y chiconahui=9. El número 10 se denomina matlactli.

De manera análoga se expresan los cuatro números que siguen: matlactli occe=11, matlactli omome=12, matlactli omey=13 y matlactli onahui=14.

El 15 se llama caxtolli, y por adición, como antes, se tiene: caxtolli occe=16, caxtolli omome =17, caxtolli omey=18 y caxtolli onahui=19.

La veintena se denomina pohualli, y se cuenta por veintenas.

Para la numeración escrita empleaban ciertos signos, bastante sencillos y claros, pero no tenían noción del valor relativo, apelando a la simple repetición de dichos signos. Los más conocidos de esos signos, son: simples puntos, para las unidades simples, de 1 a 19; una banderita en forma de P, para la veintena o pohualli (5); una cabellera o un círculo dividido por una línea vertical para el tzontle=400 (7), y un saquito de cacao o un triángulo con argollita para el xiquipilli= =8,000 (8), que se compone de veinte tzontles. (Véase en la gráfica los signos pipiles del pergamino de que viene hablando Fuentes y Guzmán). (Véase asimismo la Nota número A).

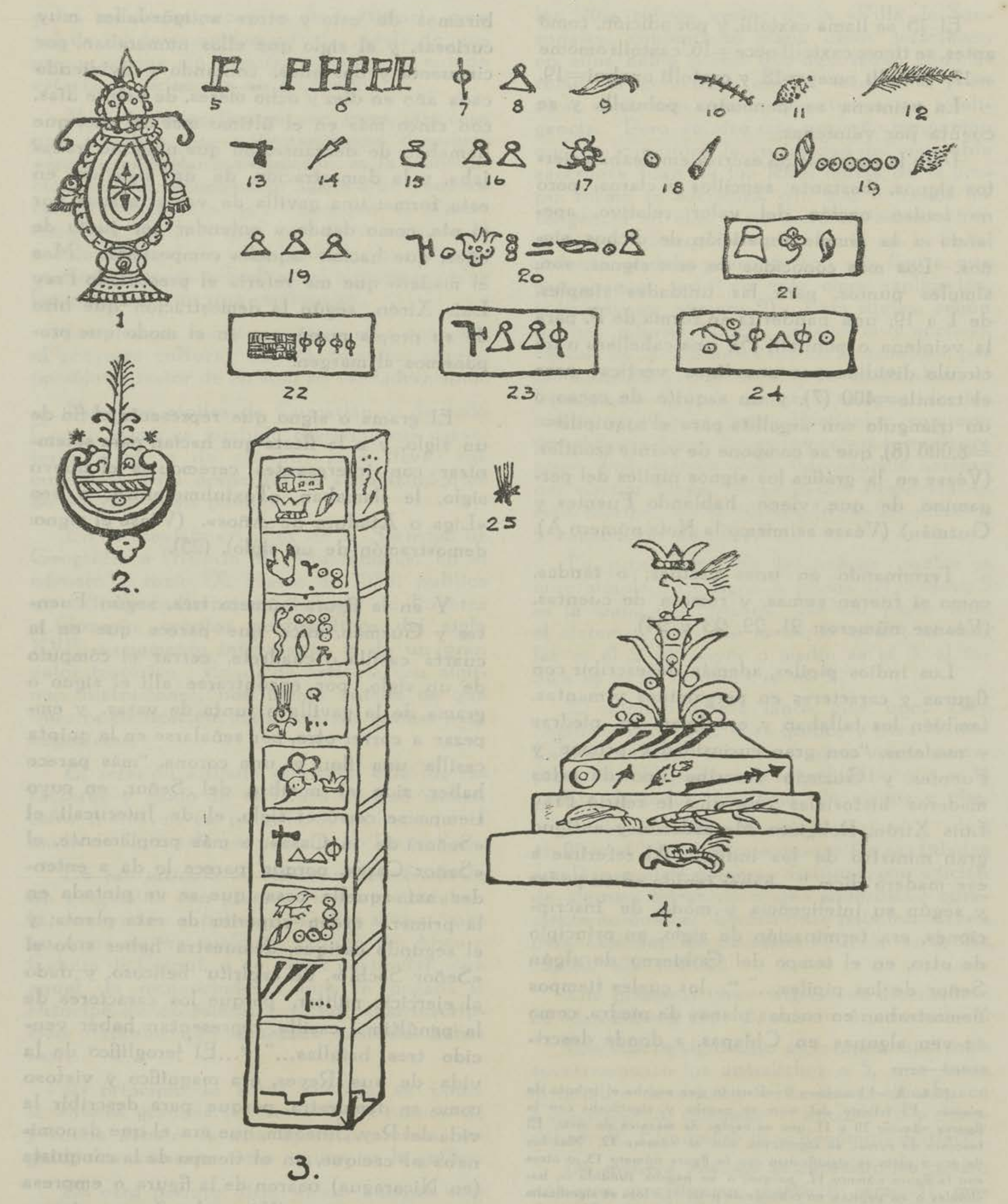
Terminando en unas casillas, o tandas, como si fueran sumas, y remate de cuentas. (Véanse números: 21, 22, 23 y 24).

Los indios pipiles, además de escribir con figuras y caracteres en pergaminos y mantas, también los tallaban y esculpían en piedras y maderos, "con gran curiosidad y primor" y Fuentes y Guzmán describe uno de estos maderos historiales que dice le refirió Fray Luis Xirón, Religioso Mercedario, y antiguo gran ministro de los indios. Al referirse a ese madero dice: "...haber tenido en su poder y según su inteligencia y modo de inscripciones, era terminación de siglo, en principio de otro, en el tempo del Gobierno de algún Señor de los pipiles..." "...los cuales tiempos demostraban en ruedas planas de piedra, como se ven algunas en Chiapas, a donde describiremos de esto y otras antigüedades muy curiosas, y el siglo que ellos numeraban, por cincuenta y dos años, contando y dividiendo cada año en diez y ocho meses, de veinte días, con cinco más en el último mes del año, que llamaban de descanso, en que ninguno trabajaba, y la demostración de un siglo era en esta forma: una gavilla de varas atadas por el pie, como dando a entender ser junta de años, que hacían aquella composición. Mas el madero que me refería el presentado Fray Luis Xirón, según la demostración que hizo de su propia mano, era en el modo que proponemos al margen."

El grama o signo que representa el fin de un siglo, y a la fiesta que hacían para solemnizar con interesantes ceremonias el nuevo siglo, le llamaban «Toxiuhmolpilia», o sea «Liga o Atadura de Años». (Véase el signo: demostración de un siglo). (25).

Y en la figura número tres, según Fuentes y Guzmán, dice que parece que en la cuarta casilla o cuadrete, cerrar el cómputo de un siglo, por encontrarse allí el signo o grama de la gavilla o junta de varas, y empezar a correr otro, por señalarse en la quinta casilla una flor y una corona, "más parece haber sido el nombre del Señor, en cuyo tiempo se cerró el siglo, el de Jutecucali, el «Señor de la Casa», o más propiamente, el «Señor Casa», porque parece lo da a entender así aquella casa, que se ve pintada en la primera orden superior de esta planta; y el segundo cacique, demuestra haber sido el «Señor Sochil», de espíritu belicoso, y dado al ejercicio militar, porque los caracteres de la penúltima casilla representan haber vencido tres batallas..." "...El jeroglífico de la vida de sus Reyes, era magnífico y vistoso como se demuestra, porque para describir la vida del Rey, Sinaoam, que era el que denominaba al cacique, en el tiempo de la conquista (en Nicaragua) usaron de la figura o empresa que se propone. (Véase la figura número cuatro.

Nota A.—El número 9—Partido que pagaba el tributo de *plumas*. El tributo del *maíz* se pagaba y significaba con la figuras número 10 y 11, que es espiga de mazorca de maíz. El tesorero de *pumas*, se significaba con el número 12. Mas los de oro y plata se significaban con la figura número 13, y otras con la figura número 14, porque, o se pagaba fundido en hachuelas o en pepitas, en cañones de pato. La loza se significaba con el número 15. El número 16 era dos *xiquipiles*. El número 18, cantidades. Lo mismo que el número 19, cantidades. El número 20, cuenta de tributos de plata y oro.



Signos de Escritura Pipil de los Izalcos, para Formas Fonético - Ideográficas.

"Conque para representar a Sinacam, pintaban un murciélago, que era el nombre o la divisa y armas, de semejante personaje, y para decir que era el Rey pintaban una corona sobre la figura del murciélago, y los años de su reynado los representaban con aquellos guarismos o caracteres que parecen ceros en esta forma"; (la forma de un pequeño círculo con un punto en medio) "y los que imperó aquel gran cacique parece que fueron nueve, las batallas en que venció, demuestran haber sido cinco, con este género de demostración", (las fajas negras de la última grada, de abajo para arriba) "y parece que éstas fueron cinco; luego en otra grada de aquella empresa, que es la segunda en orden, miradas del pavimento arriba, los partidos que sujetó y agregó a su dominio. Pero en la primera grada pintando un sombrero de que ellos no usaban en el tiempo de la gentilidad, dieron a conocer que fué dominado de la española bizarría; por donde podrá verse, y conocerse, si carecían de entendimiento, y si con él se aplicaron a toda economía, arte y buena policía..."

Todos estos datos sobre los gramas pipiles son de suma importancia, tanto para demostrar el grado de cultura de aquella civilización como para facilitar la interpretación y descifrado de los Códices y escritos antiguos.

EL ATABAL

El ATABAL es un tambor alto cilíndrico, hueco, con agujeros; en la parte superior está cubierto por un *parche* de piel estirada, la cual tamborilean con las manos.

Este tambor o atabal se suele tocar en algunas fiestas o funciones de nuestros indios.

El nombre de atabal tiene en castellano sus equivalentes en *caja*, *atambor* y *tambor*. En muchas ocasiones son perfectamente sinónimos *tambor* y *atabal;* en otras con las palabras *tabal* o *atabal* suelen designarse no los tambores sino lo que antes llamaban *tímpanos* y hoy *timbales*. Dice Cabarrubias en su «Tesoro», que *"con los atabales andan juntas las trompetas y con los atambores los pífanos."*

Los indios generalmente improvisan este instrumento por medio de un barril forrado de cuero, con agujeros a los lados. Lo tañen con las manos demostrando mucha destreza y práctica, y lo designan con el nombre de *tabal*.

Los izalcos tienen un son de puro origen autóctono y pre-colonial, que lo llaman también con el nombre de *tabal*. Más adelante doy a conocer dicho son y su historia.

EL JUQUE O SACABUCHE

Es una vasija especie de orza a cuya boca se adaptaba un obturador de pellejo con un hueco en el centro, donde una varilla entra y al moverla con la mano, en la acción de subir y bajar, produce sonidos bajos y profundos. Sirve para acompañar con otros instrumentos los *sones* y bailes indígenas; algunos le llaman a este instrumento *sacabuche* (sackbut) y otros le llaman también *zambumba* o *zambumbia*. (Yo creo que los tres son distintos).

La voz «juque» no es más que el vocablo quiché *huc* (juc), que significa a la vez: *"sonar, amolar, acepillar, raer"*; estas acepciones corresponden al modo de sonar ese instrumento.

El SACABUCHE es el nombre del primitivo *trombón* de varas que formaba el bajo de las antiguas orquestas de capilla, compuestas de cornetas tuertas, oboes, chirimías, etc.

Durante la Edad Media este instrumento se llamó también *Estive Mesnable*. Su procedimiento consistía —dice Cerone— "en alargar los *cañones* y añadirle los *tuertos* (tortil o tornillos) y era el mismo aplicado a los trombones, trompas y trompetas desde el siglo XV".

Sahagún dice que el *sacabuche* fué importado por los conquistadores; sólo que tal vez los indios le dieron al *juque* este nombre de *sacabuche*, por la semejanza que encontraron en los dos instrumentos.

LA ZAMBUMBA O ZAMBUMBIA

Aunque algunos llaman también al *juque* o *sacabuche* con el nombre de *zambumba*, ésta, entre nuestros indígenas, es una vejiga de toro o de otro animal, bien inflada, y con ella se pegan o dan vejigazos unos a otros, produciendo un rumor sordo y monótono.

PEQUEÑOS PERCUTORES

La CHARRASCA, es un instrumento hecho de una mandíbula de animal (una quijada de macho, etc.) y cuyos molares flojos los frotan con un pedazo de hueso pequeño, produciendo un ruido particular y estridente.

La TORTUGA —Es un carapacho de tortuga, que se golpea con una cañita flexible y delgada produciendo un ruido atamborado y triste.

LA SONAJA O AIACACHTLI

La SONAJA consiste en una pequeña vasija de barro cocido, hueca, y en el fondo algunas semillas o piedrecitas que, al sacudirlas, producen un sonido *mitotero* y alegre.

Nuestros indios, siempre contemplativos y observadores, oyeron e interpretaron de su gran libro la Naturaleza, a una ave de color leonado que canta como suenan las Sonajas o Aiacachtli, y dice: "*cha, cha, cha, xi, xi, xi, charexi, charexi, cho, cho, cho*". Oyeron a ese pájaro y nació la Sonaja.

Hay Sonajas también de calabaza, de morrito y también las fabrican de lata, que a veces son más sonoras.

Este instrumento revistió carácter de religioso en la época pre-colonial de las civilizaciones indígenas. No se separó nunca de los mitotes o areytos; no se celebró una misa de copal, ni se hizo la ofrenda de los corazones sangrantes ante el Señor Sol, sin que repicaran con estruendo el *chaca, chaca* de las indispensables Sonajas o Aiacachtli.

En lo alto de los Cúes o Teocallis levantaban hacia el Sol los «Temaitl» (incensario) en sus oficios los «Tlamacazquecuicanime» (los Sátrapas Cantores), y acompañando a éstos tañían caracoles, tocaban sus teponaxtlis, sacudiendo frenéticos las Sonajas en el areyto, festejando a Quetzalcoatl.

Nuestros indígenas también usan en sus fiestas un instrumento que improvisan con un cántaro de barro, al cual suenan dándole en la boca con una "chancleta" (alpargata humilde de género y cuero). También lo golpean con un caite (cactli) y a este extraño instrumento los indios lo llaman: *El Caitero* o *Cactleco.*

"Los aztecas distinguían claramente el sonido de sus diferentes instrumentos; si oían el huéhuetl, sabían que era una invitación a la danza; del tlapanhuéhuetl, instrumento voceador dando el anuncio de guerra, y cubierto por una piel de «océlotl» que daba gran resonancia; y la de teohuéhuetl, el terrible, del Teocalli mayor, voz de alarma y grito ronco de exterminio de la imperial ciudad carnicera."

El huéhuetl era el «gohon» de los quichés. Estos también tocaban el «zoch» que quiere decir: «víbora cascabel». Adaptábanle un mango a manera hisopo, para sacudirlo al momento de bailar. El «zoch» de los quichés era el mismo Aiacachtli o Sonaja.

Nuestros indios pipiles tienen otro instrumento que llaman «bitoy», y al sacabuche los izalcos le dicen «cuyututun».

La CARAMBA es un instrumento unicordo (una cuerda), hecho de una larga vara de madera medianamente flexible, arqueada como arco de flecha, unida en los extremos por una cuerda de tripa, nervio de animal o alambre de acero; y en una extensión menos de la mitad, se amarra el alambre contra el arco con una pita de cáñamo que sostiene una pequeña jícara de morro, cuya boca queda libre en el reverso de la vara, templando el alambre según el tono en que se quiera tocar.

Se suena percutiendo con una cañita fina a uno y otro lado de donde está amarrada la pita, dando perfectamente un intervalo de «cuarta»; se hacen modulaciones con la mano izquierda, tapando y destapando la boca de la jícara. Si se quiere un sonido más fuerte y característico se apoya el extremo inferior del arco en un tarro o huacal de morro grande, produciendo al contacto, un sonido especial, quejumbroso y profundo. Por ésto probablemente en Nicaragua le llaman a la caramba: «Quijongo», que quiere decir: «modo de decir las cosas como quejándose».

La Caramba, era también llamada antiguamente por nuestros indios: «Chistatl». El «Chistatl» conserva aún su nombre primitivo entre los indios de algunos pueblos de verdadera raza, no así entre los llamados ladinos y demás habitantes del país, que la llaman solamente Caramba. En otros lugares del país también la llaman «Guarambamba».

La música obtenida del Chistatl o Caramba es dulce, suave y profundamente melancólica, pues este instrumento permite muchas modulaciones, giros e imitaciones.

Entre las imitaciones, hace perfectamente la de algunos pájaros; el zenzontle, uno de los de más bello canto en esta región de América, es imitado por un práctico carambista a la perfección.

Entre los indios «titíribies» y «sinufanaes» de Colombia, le llaman a la Caramba: «La Bimba», consistiendo en un arco de madera flexible con una cuerda de bejuco resistente como el «cestillo».

El mejor carambista que ha habido en el país, era un anciano veterano que peleó en la guerra de Barrios, el cual debido a un balazo que recibió en una pierna, quedó impedido desde entonces, concretándose a vivir sentado debajo de un frondoso conacaste tocando el instrumento de su predilección. Se llamaba Goyo Calero y la esposa y sus hijos trabajaban para él. Vivía en una finquita de los alrededores de Soyapango. Un día que peregrinaba yo por ese pueblo en mis excursiones de investigación, oí a lo lejos una música rara; parecía una ronda de gnomos fantásticos que danzaban por el aire al son de aquel abejeo musical.

Pregunté a un muchacho que nos guiaba, qué era ese ruido como música, o esa música que parecía batir de alas fantásticas; el muchacho me dijo: "Es mejor que vayamos donde ño Goyo para que usted misma vea lo que hace". Así fué; nos encaminamos por unas veredas y barrancos al predio de ño Goyo; estaba tan embebido el veterano en la ejecución de su música, que no se dió cuenta de que hacía mucho rato lo estábamos escuchando. Cuando terminó, me apresuré a decirle: "Buenos tardes, señor Goyo". "Muy buenas le dé Dios, niña", me contestó; e inmediatamente hizo un esfuerzo para ponerse de pie, y descubriéndose la cabeza de un gorro de lana que tenía, me saludó con mucha cortesía. "Siéntese,—le dije solícita dándome cuenta de su pierna baldada—, y cuénteme cómo aprendió esa música tan bella". "Pues vea, niña, yo no he tenido «máistro», lo que sé lo he aprendido de la Naturaleza"; y señalando para lo alto del conacaste, me mostró unos nidos de chiltotas que colgaban de unas ramas, y dijo: "Allí están mis «máistros», los pájaros".

En San Antonio Abad conocí a otro carambista, llamado Juan Peña, quien ha enseñado a tocar la Caramba a sus dos pequeños hijos; de esta manera, los días festivos sale a la capital y a otros pueblos vecinos, para ayudarse a la subsistencia, exhibiendo a los dos pequeños niños, que en forma verdaderamente maravillosa revelan sus temperamentos al sonar la Caramba.



Juan Peña y sus dos hijos que tocan la CARAMBA en San Antonio Abad.

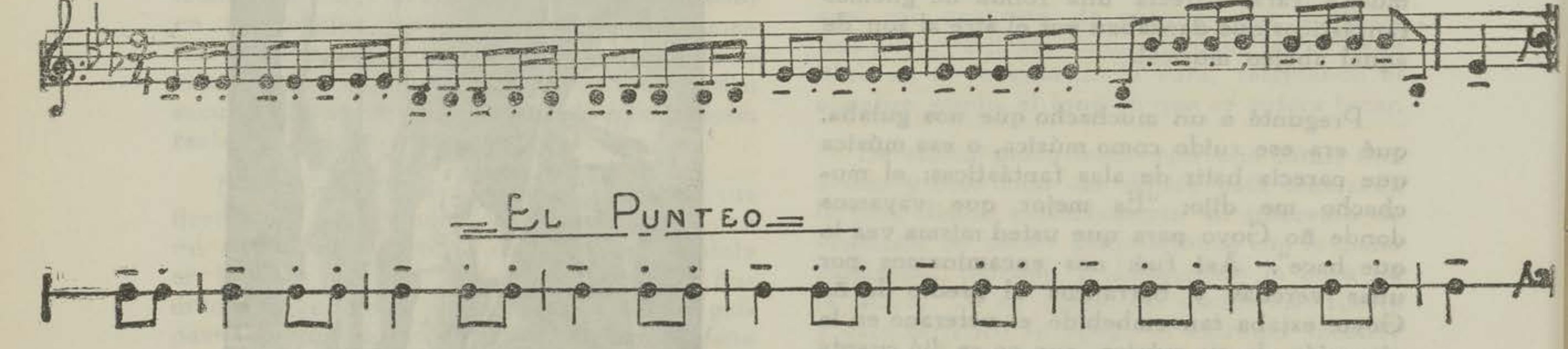


Los niños Francisco Peña, de 10 años, toca la CARAMBA, y el pequeño Pablo Peña, de 8 años, es el "punteador".

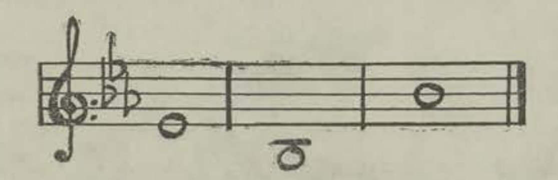
El niño Francisco Peña, de diez años de edad, toca la cuerda y con su mano izquierda, puesta en la boca de la jícara, hace las modulaciones del sonido; el más pequeñito, de 8 años, llamado Pablo Peña, es el «punteador». Este niño, de un gran sentido rítmico, maneja el extremo inferior de la vara, sobre una cajita de hojalata (en lugar de otros carambistas que usan un huacal o tarro del mismo metal), marcando el ritmo con el «punteo». Este punteo es una forma improvisada de «pedal», que hace resaltar el ritmo, y en los descansos o pausas mantiene la vibración de la cuerda y el sonido.

Cuando pregunté al padre de los niños, Juan Peña, quién le había enseñado a él a tocar el instrumento, respondió: "Nadie, niña, aprendí de mi *bella advirtencia*".

Anoté en mi papel pautado uno de los motivos que me tocaron, y he aquí exactamente la melodía que entra el *Unichordium:*



Música de la Caramba y el Punteador.



Como se ve, es un motivo en 2 por 4, o mejor dicho, su ritmo «en dos cuartos», cuyas dos únicas notas que entran en el *Unichordium*, sonando o golpeando con la varita a uno y otro lado del amarre de la cuerda, cantan con las modulaciones que hace la mano ahuecada sobre la jícara.

La nota «SI» en octava alta, lo consiguen tocando a una distancia más baja del amarre de la cuerda.

En la gráfica se ve en una sola línea el ritmo del «punteador».

Estos son los instrumentos de percusión solamente, y que sirvieron y aún siguen sirviendo como para hacer un fondo realmente fantástico y sonoro, para que realzara más la melodía de los instrumentos guiadores, y las figuras de las danzas y ritos, que en la época pre-colonial, eran aparatosas y tumultuarias.

Instrumentos que sirvieron también para levantar tempestades en aquellas montañas exuberantes y vírgenes, en las peregrinaciones de guerra, en que los nahuatles, al ejecutar su música estridente y pavorosa, conmovían los montes y las fieras. Bernal Díaz del Castillo refiere que, mucho tiempo después del sitio de México, recordaba con espanto el lúgubre sonido de la trompeta de Cuautemoctzín.

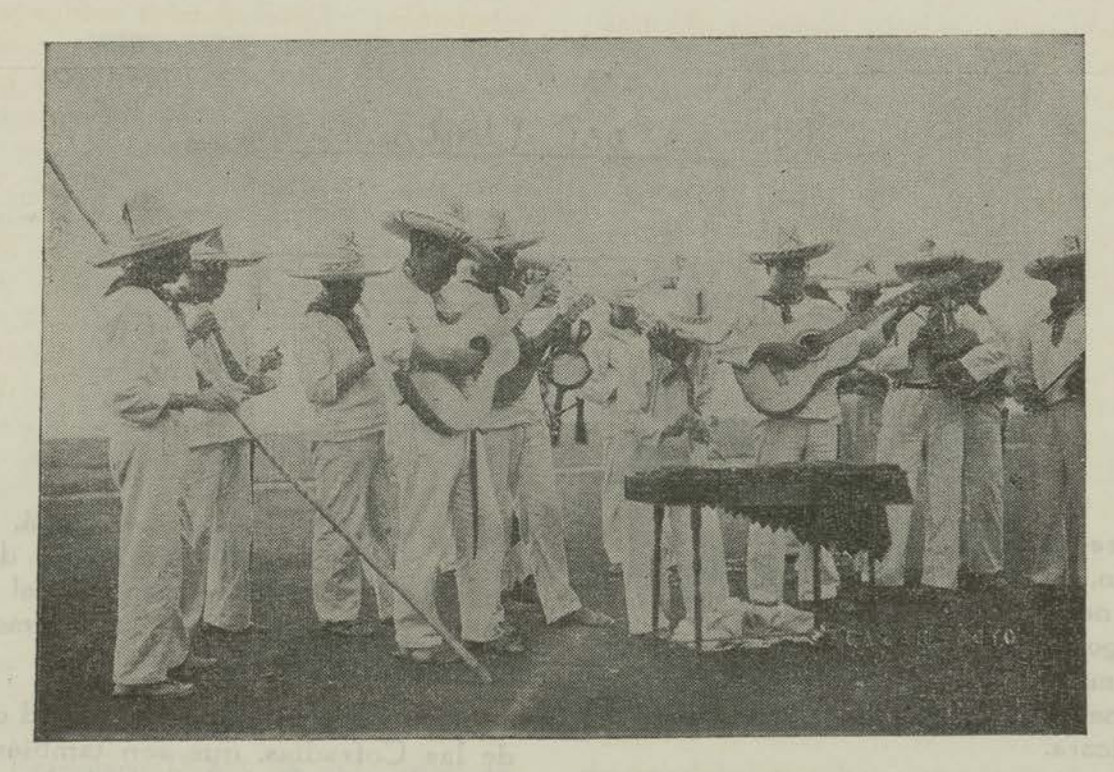
La mayor parte de estos instrumentos existen todavía, y los indios ejecutan su música en ellos en todas sus ceremonias y fiestas. Pero si alguien quiere oírlos y verlos, tiene que ir al pueblecito indígena, apartado y humilde, para saborear en su verdadero ambiente esta música y estas danzas; allá, escondidos en el rincón huraño en medio de la sierra, en casa del Mayordomo o del Prioste, es donde *cobijan* con amor los últimos vestigios de su respetada tradición.

El tepunahuaste es propiedad casi siempre de las Cofradías, que son también las encargadas de guardarlos y cuidarlos como cosa sagrada; en falta de los miembros de las Cofradías, se deposita entonces en la Alcaldía, entregándolo luego que vuelve a formarse la agrupación de los cofrades.

El pito y el tambor, lo mismo que el tamborcito llamado «ataualné» son otros instrumentos que cada uno de los músicos expertos en tocarlos los guardan en sus casas en el lugar preferente y con gran reverencia.

Yo conocía a un tamborero, gran tocador de temperamento y larga experiencia, llamado Juan González, y una vez que fuí a verlo en su propio rancho, me encontré con la sorpresa de que en la pared, sobre el espaldar de su cama, había una especie de altar en donde tenía su tambor. Me contaron después sus familiares que, cuando estaba para morir, lo último que hizo fué pedir los bolillos y se puso a sonar su tambor.

Continuaremos en seguida con la descripción de los instrumentos melódicos o guiadores. El ensayo o estudio de estos instrumentos, me ha animado e interesado cada vez más a investigar y llevar adelante este trabajo, que si algunas molestias me proporcionó, estoy suficientemente retribuida por las hondas satisfacciones que he tenido.



ORQUESTA TIPICA DE CHALATENANGO
que vino a la Capital con motivo del "DIA TIPICO" organizado por María de Baratta.

INSTRUMENTOS MELODICOS O GUIADORES EN NUESTRA MUSICA INDIGENA

Seguiremos ahora con los instrumentos melódicos o guiadores de nuestra música indígena, pero antes dedicaré unos párrafos para hacer una reseña histórica, que creo de importancia para el mejor estudio de nuestros instrumentos.

El pito o flauta, llamado también flautol, es uno de los instrumentos de viento más antiguos. Allá en 1506, años antes de J. C., tuvo florecimiento. Los griegos conocieron ya en esta época las flautas de lengüeta de tres y de seis agujeros. La flauta encontrada en Pompeya, que se conserva en el Museo de Nápoles, tenía una octava de extensión, de «SI» a «SI». Los romanos la llamaron Fístula. A fines del siglo XIII la flauta tenía ocho agujeros, existiendo una familia completa: la flauta discantus (tiple), la flauta tenor y el bajo de flauta. Hubo en aquella época flautas de nueve agujeros, dividiéndose el octavo en dos semi-tonos, cuyo agujero se cerraba a medias por medio del dedo meñique de la mano derecha. Formaron una familia dividida en cuatro clases: la flauta derecha de boca, de pico o de punta; la flauta travesera, la flauta del dios Pan y la flauta doble. La travesera contaba o formaba a su vez una familia de cuatro individuos distintos.

La flauta de punta o derecha es, sin ninguna clase de duda, el instrumento más antiguo de música. Aparece en los momentos de las edades pre-históricas como testimonio de las manifestaciones primeras del instinto musical. Los pueblos greco-romanos rodearon su invención de graciosos mitos impregnados de color agreste y bucólico: la música de las flautas syrinx pertenece, en efecto, a los campos, a la montaña y a los bosques. Muéstrase la flauta travesera u oblícua en los monumentos egipcios en igual época que el arpa con la cual se asocia a menudo. Pasa de Alejandría a Occidente en tiempo del Imperio romano. La flauta travesera, que durante siglos y más siglos siguió paso a paso las transformaciones de la práctica musical, perfeccionándose hasta el punto de convertirse en uno de los elementos esenciales de la orquesta moderna. La flauta travesera destronó a la flauta pastoril que no supo despojarse jamás de su simplicidad primitiva. Los com-

positores del siglo pasado hicieron algunas tentativas más o menos afortunadas, en que le dieron carta de naturaleza en la orquesta.

Pero donde se enseñoreó y tuvo su reinado floreciente fué en las civilizaciones indígenas, las cuales, como en las culturas de Occidente, inventaron y fabricaron sus flautas de diversos materiales, para dar expansión a su instinto musical que iba desarrollándose, conforme las necesidades y prácticas, en sus cultos y ritos religiosos.

La primitiva flauta indígena, fué simplemente un carrizo de caña (que aún subsiste), después las fabricaron de barro cocido, las labraron en piedra, o en el hueso llamado tibia de un venado. También llegaron a elaborar algunas de madera. Por mis observaciones y estudios, documentada en datos de fuentes como la azteca y maya (en México), y las maya-quichés (en Guatemala), he llegado a la conclusión de que nuestros indios tenían diversos modelos o clases de flautas, que servían o empleaban para sus diversas ceremonias. Estas flautas indígenas se diferenciaban en la forma, el tamaño, y desde luego en la extensión y distintas escalas que emitían. Conforme a la tensión más o menos grande de la sonoridad, resultado del grado de presión, las escalas de las flautas indígenas se puede dividir o clasificar en dos registros: grave, de «SOL» a «RE» de la escala «SOL» bajo dos líneas adicionales; medium, de «RE» a «LA» y a veces a la octava «RE» (época actual) cuando tiene la extensión de una octava: agudo, de «RE» a «LA» de la tercera octava. Rara vez, o casi puedo asegurar que sólo las chirimías o flautillas del sacrificio (y ahora son las que tocan solamente en el Viernes Santo), llegaron al registro agudísimo, dando las raras notas que se pueden producir a partir de aquella nota; pues tanto la extensión de sus flautas, así como los intervalos y movimientos en que se desarrollaba el diseño melódico de su música, nos dan el dato para hacer esta afirmación.

CLASIFICACION DE LAS FLAUTAS INDIGENAS

Después de minuciosas investigaciones y cuidadoso estudio, he llegado a comprobar que las flautas indígenas sólo constaban en aquella época de dos individualidades características: la flauta grande o trompeta y la flautilla-pito o chirimía, de sonidos más agudos o tristes.

Cada uno de estos individuos posee a su vez sus variedades o transpositores del instrumento tipo, según la tónica de la gama que entrega; de manera que todo la familia podríamos clasificarla así:

FLAUTA en «DO» (instrumento tipo)
FLAUTA en «SOL».
FLAUTA en «RE».

Flautín o chirimía en «DO».
Flautín o chirimía en «SOL».
Flautín o chirimía en «RE».

Hay que observar que estas clases se suceden por intervalo de «quinta», pues rara vez pasan de esta extensión. (Hay también ejemplares que comienzan con la "tónica LA y otras con la tónica MI", siempre sucediéndose de "quinta a quinta".

Agrupando estos instrumentos probablemente formaban cuartetos, o mejor dicho les servían para doblar y extender las partes melódicas de su música que rara vez pasaban del intervalo de quinta.

De las flautas o trompetas indígenas, así como pitos y chirimías, nos dan datos preciosos el Popol-Buj, y manuscritos de los cronistas extremeños. Así, igual y positivamente más antiguo, lo obtenemos de los bajo-relieves del altar del Palenque y otros de los templos mayas, en los cuales hay figuras de sacerdotes tocando flauta-trompeta, estando también la figuración del sonido que emiten.

Los vasos sagrados de la rica y artística alfarería indígena (de diversas civilizaciones) guardan en figuras y símbolos, que han resistido el empuje de los siglos, el dato de estas flautas o trompetas. Y por último, también en el drama de Rabinal Achí, Brasseur de Borburg nos habla de dos trompetas con que los indios acompañaban al *tum*, en los bailes de Rabinal. Los Museos de México, Guatemala y El Salvador (y algunos museos particulares de aquí), conservan preciosos ejem-

plares de flautas de barro, muñecos musicales, ocarinas, trompetas de piedra, pitos y silbatos, que están demostrando la cultura de este instrumento por nuestros indios en épocas lejanísimas y arcaicas. Los Códices han guardado también este dato precioso de la cultura musical indígena.

Veamos ahora los especímenes o instrumentos que pertenecen a la primera individualidad, o sean las flautas y trompetas indígenas:

1—*Flauta Americana* (la llamaremos).—Instrumento primitivo que consta de cuatro agujeros y uno en la embocadura; total, cinco sonidos.

Forman estos cinco sonidos, una escala pentafónica, cuya tónica es «DO», variando a veces las notas que componen esta escala según la fórmula y las características de cada lugar. Esta flauta pentáfona estuvo muy generalizada en todos los lugares de Indo-América y me ocuparé aquí, en este ensayo, de las principales y mejor comprobadas. Todos los especímenes arcaicos de los museos comprueban y aseguran que una de las más antiguas flautas indígenas fué ésta de cuatro agujeros y el de la embocadura, con una escala perfectamente aquilatable de cinco sonidos o sea la escala pentafónica.

Además, hay ocarinas de diversas figuras, de la misma época, que también dan una emisión pentáfona o de cinco notas.

La flauta de «DO» de nuestros indios, era simplemente un carrizo de caña, o de distintos tallos de plantas huecas y también de barro cocido o de piedra, usada desde tiempos prehistóricos, siempre con la emisión pentafónica, que con su evolución e influencias extrañas, llegó hasta la formación de los siete sonidos de la escala diatónica, como explicaremos más adelante.

Las notas de esta escala pentafónica en las flautas arcaicas de nuestros indios de Cuzcatlán, las hemos llegado a comprobar, mediante un riguroso y detenido estudio de los especímenes arqueológicos de nuestro Museo Nacional, y otros de la colección de mi propiedad.

El material, así como la forma de nuestras flautas arcaicas, no tienen ninguna semejanza a los instrumentos similares de otros países del Hemisferio Occidental. Nuestras flautas arcaicas, representan figuras de dioses, sacerdotes, ídolos, animales extraños, caras grotescas, etc.

Vamos ahora a exponer un detallado estudio sobre algunos ejemplares de nuestras flautas arcaicas o arqueológicas.

ESTUDIO SOBRE FLAUTAS ARCAICAS

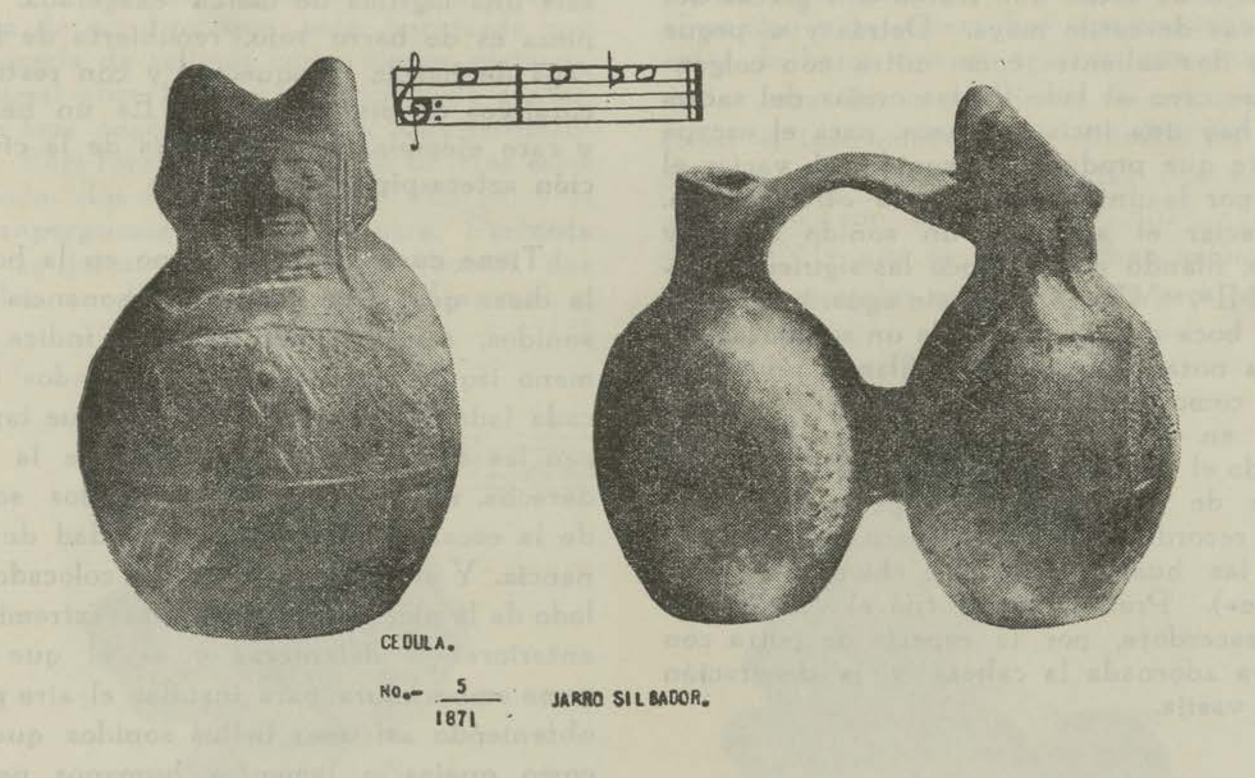
Los Pitos o Silbatos Arcaicos.—Los pitos o silbatos arcaicos en diferentes formas, tienen variablemente el número de sus agujeros, produciendo varias notas y a veces hasta una escala de ocho notas. Su sonido es también variable, siendo el de algunos agudo, sonoro y aflictivo; otros, dan un sonido llano y acariciante, parecido a un canto de palomo; hay en varios tonos, pero su timbre más o menos es el mismo. (Estos silbatos sirvieron casi siempre para la guerra).

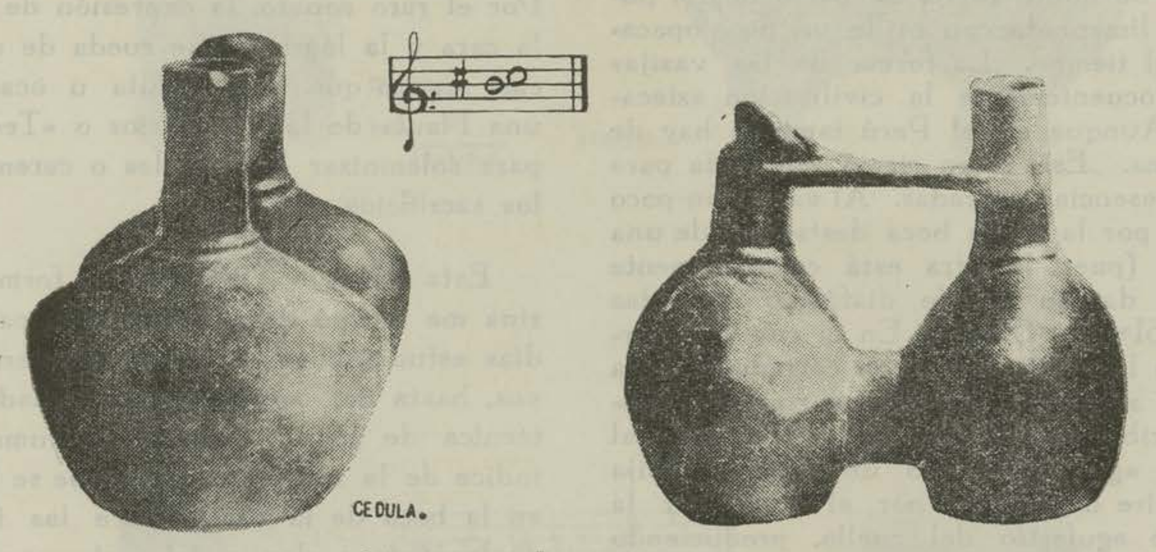
Ocarinas Arcaicas. — Las ocarinas arcaicas existen en gran variedad y sonido. Unas tienen un sonido dulce y triste, pero más lleno que el de los silbatos; otras, tienen un sonido inconfundiblemente guerrero y terrible; otras, por el contrario, a pesar de ser siempre lleno y bello el timbre, se distinguen de las demás por el acento melancólico y trágico.

Jarros Silbadores. — Los jarros silbadores tienen un sonido agudo, incisivo; casi siempre el sonido que dan, produce solamente dos notas, pero regularmente sólo una. Estas notas o nota se van filando, según va disminuyendo la fuerza al insuflar el aire en el único agujero o embocadura.

Los Pitos de Barro.—Hay una gran variedad de estos pitos, de diversas formas y sonidos. Regularmente tienen dos agujeros y el de la embocadura; pero hay también otros de cuatro y cinco agujeros. Sus sonidos son la imitación del canto de nuestros pájaros: el zenzontle, la chiltota, el clarinero y la paloma del monte.

LAS FLAUTAS ARCAICAS DEL MUSEO NACIONAL DE EL SALVADOR





Hay en el Museo Nacional de El Salvador diversas clases de flautas y ocarinas pre-coloniales de la civilización tolteca-pipil y maya-lenca de la Región Oriental de nuestro territorio. Voy a exponer aquí el estudio detallado de algunas de ellas, o sea las que a mi modesto juicio, conservan el dato musical de más valor científico para este estudio.

CEDULA 5 No. 1871 *Jarro Silbador.*—En forma de doble cántara, de barro negro, finamente pulimentado y decorado. En el cuello y boca de una de las cántaras está formada la cabeza de una diosa o sacerdote, y sobre el cuerpo, en el frente de la cántara que lleva la cabeza del sacerdote, resaltan en relieve dos pequeños brazos con las manos.

Las dos cántaras en el cuerpo frente, están decoradas con tres peces estilizados en relieve y debajo de éstos una franja con grecas decorativas de estilo maya. Detrás y al pegue de las dos salientes como mitra con colgantes que caen al lado de las orejas del sacerdote, hay una incisión hueca para el escape de aire que produce el sonido al vaciar el agua por la única boca de la otra cántara. Al vaciar el agua da un sonido agudo y fuerte, filando poco a poco las siguientes notas: «MI», «MIb». Vacío sin agua, insuflando en la boca de la cántara, da un sonido agudo con la nota «MI», siempre filando un sonido triste como el canto de la lechuza, hasta perderse en el pianísimo cuando se hace más delgado el aire que se emite en ella. La decoración de la cabeza y los peces del frente hace recordar las figuras peruanas, (recuérdese las huacas «del peje chico y del peje grande»). Probablemente fué el vaso de algún sacerdote, por la especie de mitra con que va adornada la cabeza y la decoración de la vasija.

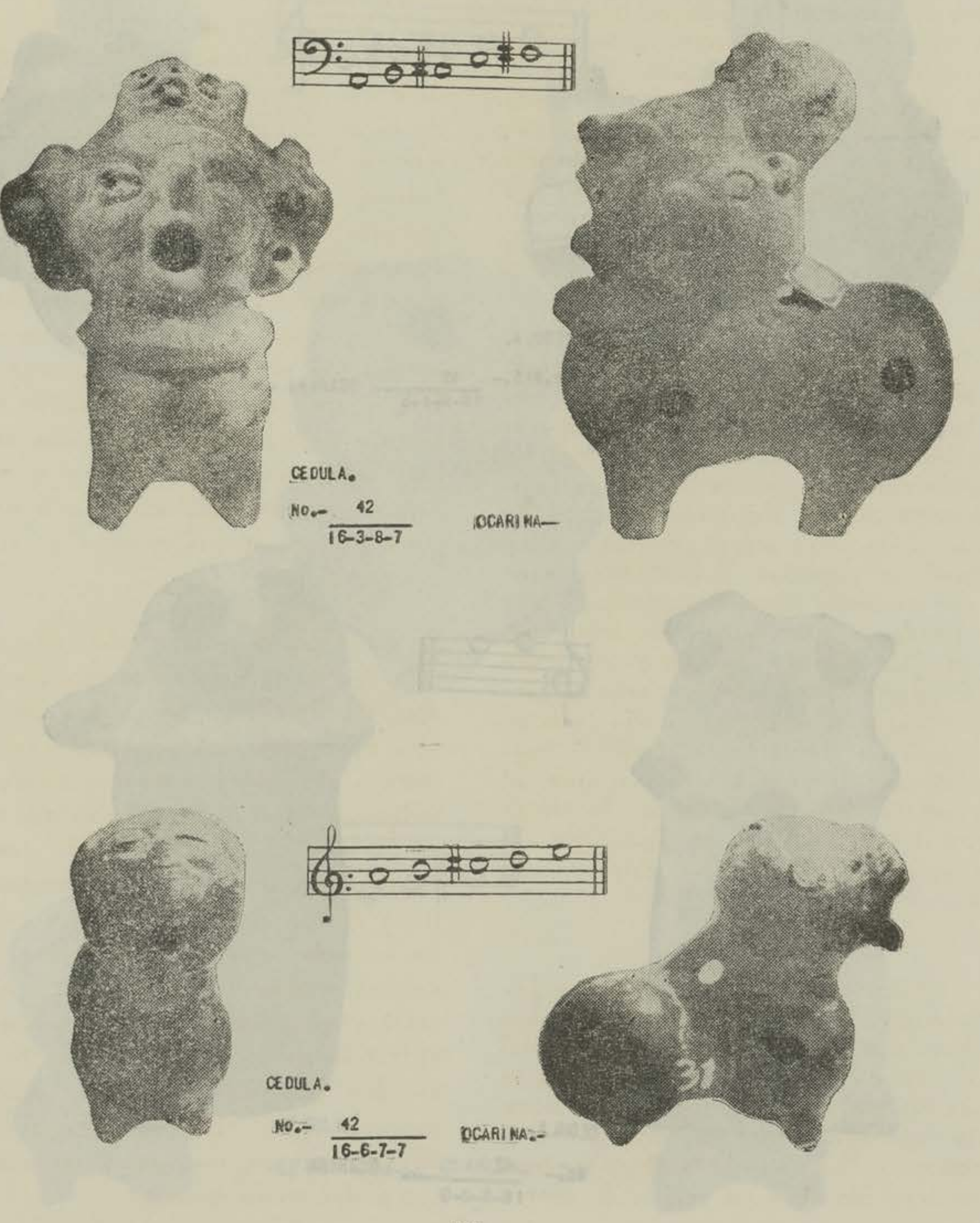
CEDULA Letra "E" *Jarro Silbador* que tiene la forma de doble vasija de barro negro, pulimentada con brillo un poco opacado por el tiempo. La forma de las vasijas acusa elocuentemente la civilización azteca-nahoa. Aunque en el Perú también hay de esta forma. Este jarro sirvió sin duda para guardar esencias sagradas. Al vaciar un poco de agua por la única boca destapada de una de ellas (pues la otra está completamente cerrada), da un sonido diafónico en estas notas: «SI» y «DO#». En el cuello o garganta de la vasija que tiene cerrada la boca tiene un agujerito pequeño enfrente y bastante arriba, casi al final del cuello, que al vaciar el agua inclinando un poco la vasija sale el aire desalojado por el agua, por la ranura o agujerito del cuello, produciendo el sonido.

CEDULA 42 No. 16-3-8-7 *Ocarina.*—Esta es una ocarina «Tecoaliztli» o Flauta de los Sacrificios, que estiliza un cuerpo de animal tetrápodo, con la cabeza representando a la Diosa de la Música «Macuilsúchitl», que lleva sobre ésta una ornamentación de otras tres caras zoomorfas. La cara de la diosa expresa dolor y su boca se abre en acción de cantar o en un grito de dolor. Llama la atención que de uno de los ojos de la cara de la diosa, sale una lágrima de marca exagerada. Esta pieza es de barro rojo, recubierta de fuerte capa de barniz blanquecino y con restos decorativos de pintura negra. Es un hermoso y raro ejemplar de arqueología de la civilización azteca-pipil, (tolteca).

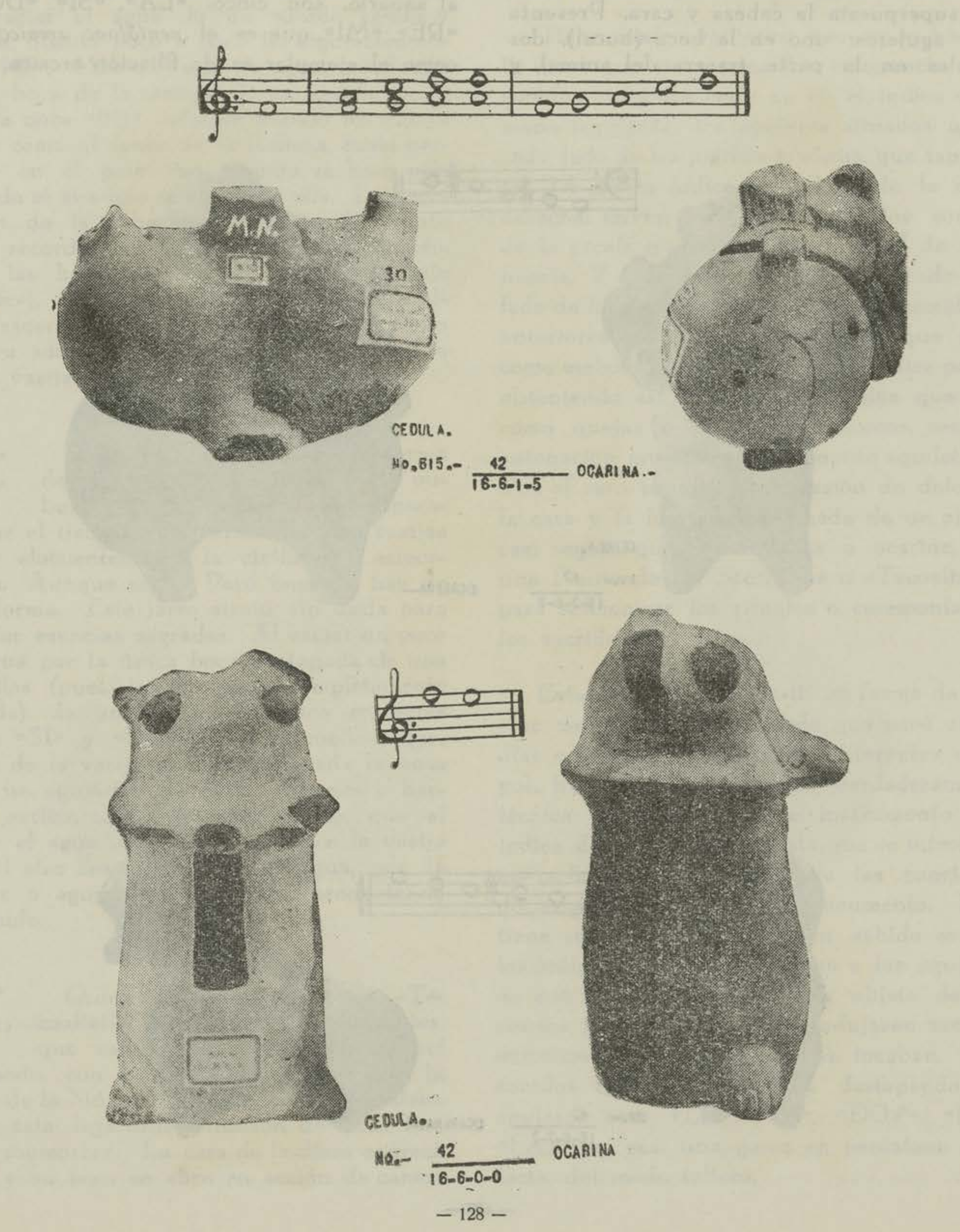
Tiene cuatro agujeros: uno en la boca de la diosa que sirve para dar resonancia a los sonidos, introduciendo en él el índice de la mano izquierda; dos agujeros situados uno a cada lado de las piernas traseras, que tapando con los dedos índice y pulgar de la mano derecha, sirven para determinar los sonidos de la escala que entrega la cavidad de resonancia. Y el cuarto agujero está colocado a un lado de la pierna derecha de las extremidades anteriores o delanteras y es el que sirve como embocadura para insuflar el aire por él, obteniendo así unos bellos sonidos que son como quejas o lamentos humanos, pero de entonación musical perfectamente aquilatable. Por el raro sonido, la expresión de dolor de la cara y la lágrima que rueda de un ojo, es casi seguro que, esta flauta u ocarina, era una Flauta de los Sacrificios o «Tecoaliztli», para solemnizar los rituales o ceremonias de los sacrificios.

Esta flauta o Tlapitzalli en forma de ocarina me intrigó de tal modo que pasé varios días estudiándola, haciendo diferentes ensayos, hasta dar con la forma verdaderamente técnica de hacer sonar el instrumento. El índice de la mano izquierda que se introduce en la boca de la diosa, hace las funciones de lengüeta o clavija del instrumento. Esto tiene sus razones, pues bien sabido es que los antiguos aplicaban clavijas a los agujeros de sus primitivas flautas con objeto de cerrarlos para evitar que se produjesen sonidos extraños al modo en que se tocaban. Los sonidos que da tapando y destapando sus agujeros son: «LA», «SI», «DO#», «MI», «FA#» o sea una gama en pentatono perfecta, del modo tolteca.

CEDULA 42 No 16-6-7-7 *Ocarina.* — Ocarina tri-pedal, que tiene el cuerpo en forma de animal (zoomorfa) y encima de la cabeza, la cara de un dios que está barnizada con una mezcla de reflejos como piedra plateada. El animal abre la boca en acción de cantar. Es de loza negra, tipo arcaico, muy pulimentada. Está formada por la unión de tres esferas unidas: dos de ellas forman el cuerpo, y la otra, superpuesta la cabeza y cara. Presenta cinco agujeros: uno en la boca (bucal), dos laterales en la parte trasera del animal, y otros dos laterales en la parte delantera del cuerpo. Las patitas son tres: dos anteriores y una en la parte posterior del cuerpo. Entre el cuerpo y la cabeza hay una pequeña planchita de barro con un agujero, que servía sin duda para llevar pendiente de un cordón o collar el instrumento, para utilizarlo en algún ceremonial o fiesta. Las notas que entrega al sonarlo, son cinco: «LA», «SI», «DO#», «RE», «MI», que es el *pentáfono arcaico,* así como el ejemplar es de filiación arcaica.



CEDULA 42 No. 16-6-1-5 *Ocarina.*—Ocarina «Tecoaliztli» o Flauta de los Sacrificios, es un trípode de barro negro muy pulimentada. Está formada por dos esferas huecas de regular tamaño. En los laterales de cada una de ellas tienen dos agujeros que en total son cuatro, que sirven para los dedos índice y pulgar de ambas manos; en el final del apéndice posterior de ambas esferas, en una prolongación aplanada, se encuentra la doble embocadura, cuyas concavidades acústicas la forman las respectivas esferas que reciben el aire. En la base y muy cerca de la doble embocadura, hay otros dos agujeros de mayor amplitud y de forma elíptica para escapar el aire de la doble embocadura y que insuflando fuerte producen una bella sucesión de sonidos diafónicos, así: «Fa La», «Sol Do», «La Re», «La Re»,
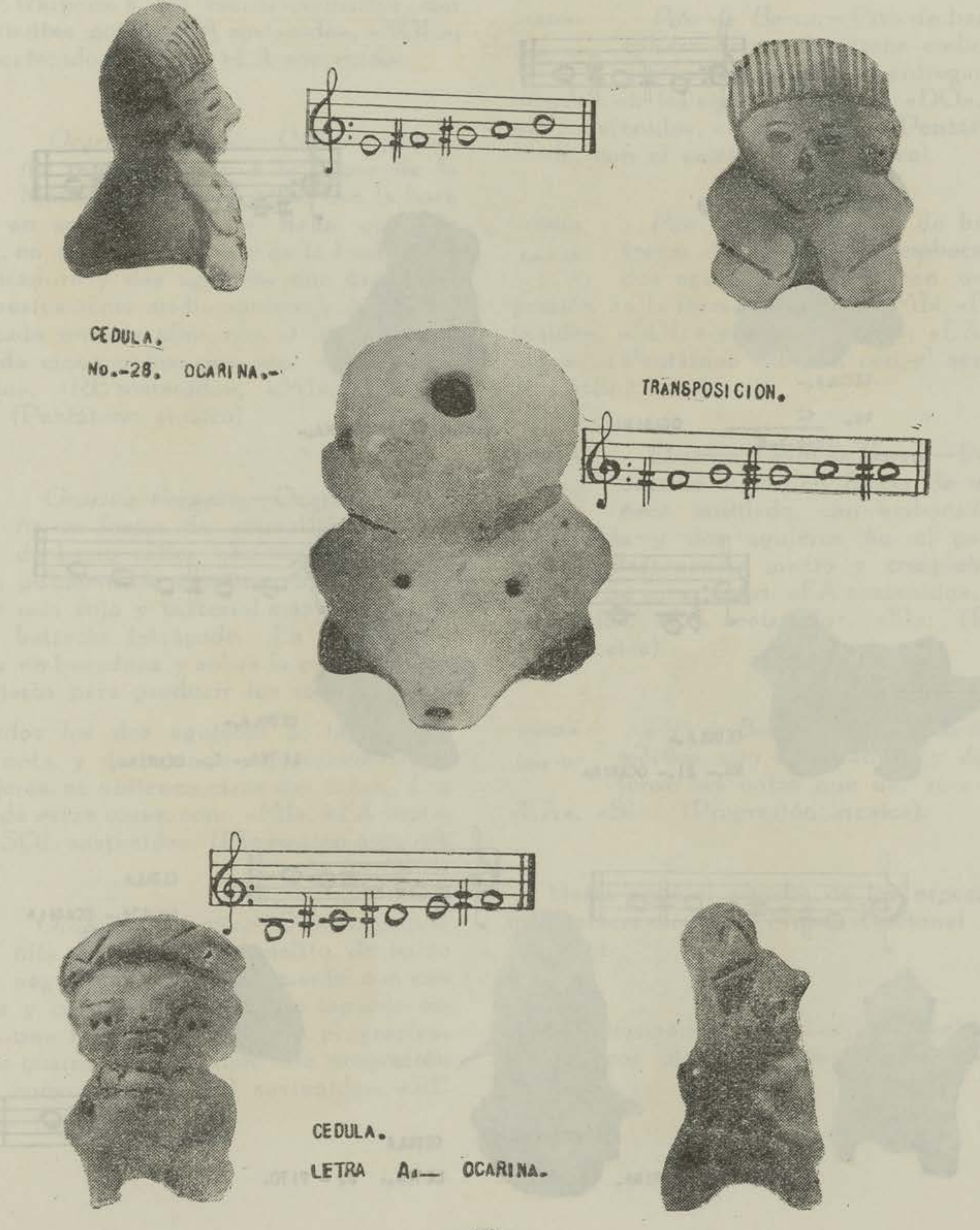


CEDULA.
No. 815.— 42 / 16-6-1-5 OCARINA.—

CEDULA.
No.— 42 / 16-6-0-0 OCARINA

al ir destapando cada uno de los tres agujeros, pues el cuarto da un sonido diafónico exacta= mente igual al de su lateral, por eso las dos últimas emisiones son iguales. Al tapar uno de los agujeros grandes de la base con el pulgar de la mano izquierda, destapando los cuatro agujeros progresivamente, da un pentá= tono perfecto, como sigue: «FA», «SOL», «LA», «DO», «RE». Tiene un sonido guerrero, trá= gico y grave como el del fagote. Es sin lugar a duda una flauta o Tlapitzalli de los Sacri= ficios, pues las flautas de doble sonido o doble=flautas eran las destinadas a los sacri= ficios. (Esta escala acusa que el ejemplar es de la civilización tolteca).

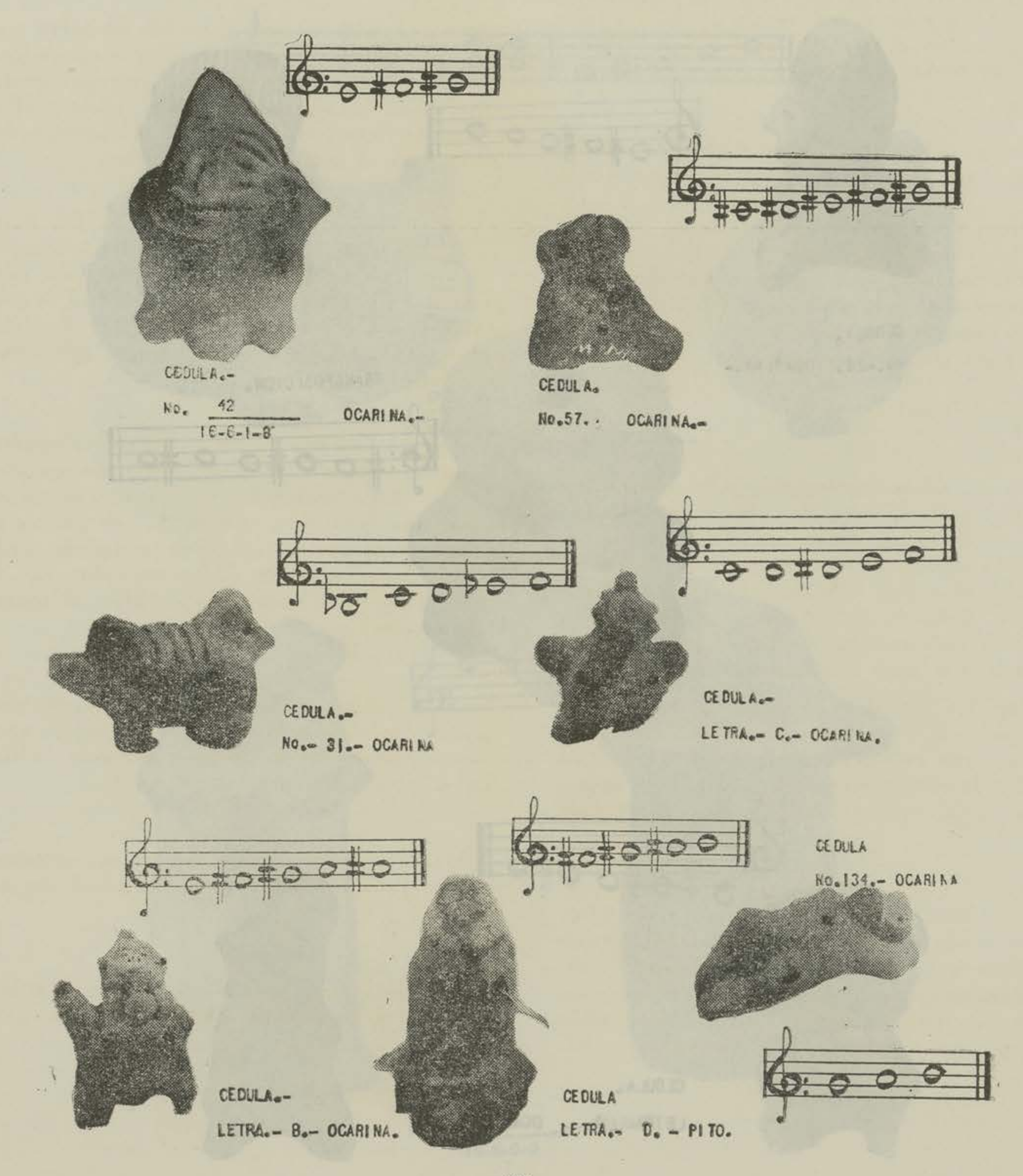
CEDULA 42 No. 16-6-0-0 *Gran Silbato.*—Gran silbato cilín= drico, zoomorfo, que representa a un animal de pie. Por lo que figura la trompa del mismo, sirve de embocadura. Ta=



pando y destapando con la mano la abertura ventanal rectangular que tiene enfrente en el pecho, da las notas: «FA», MI», descenso característico en la forma arcaica.

Es de barro pulimentado y recubierto de una capa de barniz. Está formado por un cilindro hueco, vertical, de base plana. Dos incipientes patitas ornamentales en la cara antero-inferior, y arriba dos masas circulares aplanadas en relieve a modo de ojos. Termina el detalle con dos prolongaciones deterioradas que indudablemente formaban dos grandes orejas.

CEDULA No. 28 *Pequeña Ocarina.*—Ocarina pequeña en forma de mujer. Es una figura de «Macuilsúchitl», Diosa de la Música. Tiene atrás, en el asiento, una pequeña prolongación que forma la embocadura con una incisión rectangular debajo de ésta.



para el escape del aire. Sobre el cuerpo (atrás siempre), tiene dos agujeros, que tapados dan una nota, descubriendo la mitad de cada uno de ellos, otras dos notas, y destapados sucesivamente cada uno, otras dos notas. Las cinco notas que da, son: «MI», «FA#», «SOL#», «LA», «SI». (Pentáfono arcaico).

Presentando esta pequeña ocarina, la gran particularidad de que tiene otro agujero de mayor dimensión en la cabeza, que al taparse y sonar, traspone a una escala cromática con las siguientes notas: «FA sostenido», «SOL», «SOL sostenido», «LA», «LA sostenido».

CEDULA Letra "A" *Ocarina Pequeña.*—Ocarina pequeña, representando a la Diosa de la Música «Macuilsúchitl», con la boca abierta en acción de cantar; tiene, como la anterior, en una prolongación de la base atrás, la embocadura y dos agujeros que destapando progresivamente medio agujero y completamente, cada uno de ellos, con el de la embocadura da cinco notas, que son: «SI», «DO sostenido», «RE sostenido», «MI», «FA sostenido». (Pentáfono arcaico).

CEDULA 42 16-6-1-8 *Ocarina Pequeña.*—Ocarina pequeña en forma de animal (zoomorfa), de barro rojizo, con vestigios de haber sido pulimentado con una capa de barniz de color más rojo y material más fino. Estiliza un batracio tetrápodo. La cola hueca forma la embocadura y sobre la espalda tiene dos agujeros para producir los sonidos.

Tapados los dos agujeros de la espalda, da una nota, y destapando sucesivamente los dos agujeros, se obtienen otras dos notas. Los sonidos de estas notas, son: «MI», «FA sostenido», «SOL sostenido». (Progresión arcaica).

CEDULA No. 57 *Ocarina Pequeñita.*—Ocarina pequeñita en forma de animalito, de barro negro pulimentado finamente, con embocadura y cuatro agujeritos que tapados todos dan una nota, y destapando progresivamente los cuatro agujeros dan una progresión o gama, como sigue: «DO sostenido», «RE sostenido», «MI sostenido», «FA sostenido», «SOL sostenido». (Pentafono arcaico).

CEDULA No. 31 *Pito de Barro.*—Pito en forma zoomórfica, con embocadura y dos agujeros que emiten cinco sonidos en estas notas: «SI bemol», «DO», «RE», «MI bemol», «FA». (Pentáfono arcaico).

CEDULA Letra "C" *Pito de Barro.*—Pito de barro con cabeza de águila; tiene embocadura y dos agujeros que entregan cinco sonidos en las siguientes notas: «DO», «RE», «RE sostenido», «MI», «FA», (Pentáfono híbrido, con el semi-tono cromático).

CEDULA Letra "B" *Pito de Barro.*—Pito de barro en forma de monito, con embocadura y dos agujeros, que emiten una progresión en la forma siguiente: «MI», «FA sostenido», «SOL sostenido», «LA», «LA sostenido». (Pentáfono híbrido, con el semi-tono cromático).

CEDULA No. 134 *Ocarina o Pito de Barro.*—Pequeña ocarina o pito en forma de un muñeco mutilado, con embocadura en la espalda y dos agujeros en el pecho; al insuflar destapando medio y completo cada agujero da estas notas: «FA sostenido», «SOL sostenido», «LA sostenido», «SI»: (Progresión arcaica).

CEDULA Letra "D" *Pito de Barro.*—Pito en forma zoomórfica, con embocadura y dos agujeros; las notas que da, son: «SI», «LA», «SI». (Progresión arcaica).

Hasta aquí el estudio de los especímenes más interesantes del Museo Nacional de El Salvador.

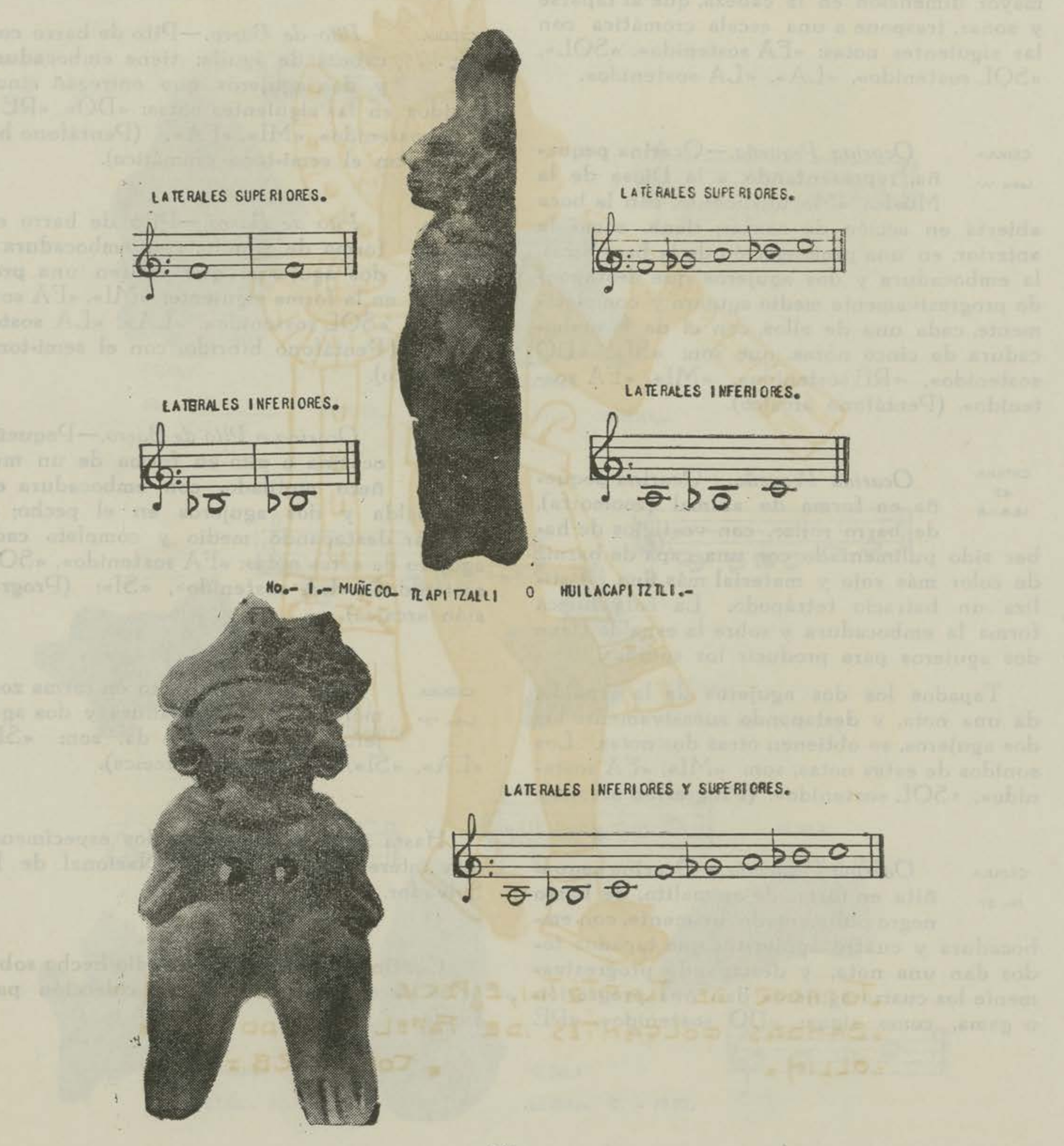
Continuaremos con el estudio hecho sobre otros pocos ejemplares de mi colección particular.

FLAUTAS ARCAICAS

(COLECCION DE LOS ESPOSOS BARATTA)

Número 1 *Muñeco = Tlapitzalli* o mejor dicho es un *Huilacapitztli.* Procedencia: Suchitoto. Tolteca = Pipil.

Esta flauta o «Tlapitzalli», tiene la forma de un muñeco de pie, y representa a «Macuilsú= chitl», diosa de la música. Es de barro rojo re= finado; lleva sobre la cabeza un turbante con decoraciones; las orejas adornadas con argo= llas o penditntes y rodea su garganta un collar de gruesas cuentas. Los brazos y manos están figurados por dos especies de cabeza de ave y los picos hacen las veces de mano.



NO.- I.- MUÑECO- TLAPITZALLI O HUILACAPITZTLI.-



TOCADOR DE TLAPITZTLI, ESPECIE DE PIFANO. CON BANDAS COLGANTES DE PAPEL UNTADO DE «OLLIN». «COD. BORB.»



En el pecho tiene dos agujeros de regular tamaño que pasan también por la espalda; éstos no sólo servían para llevar suspendido el instrumento o flauta al que lo tocaba, sino que a los lados internamente estos dos agujeros, tienen cada uno de ellos un orificio que sirve para el escape de aire al insuflar en los agujeros laterales. A cada lado de los brazos o cabezas de ave tiene un agujero, y otros dos, uno a cada lado de las piernas. Todo el muñeco es hueco, pero sólidamente trabajado, siendo un raro y curioso ejemplar por el ingenio con que fué hecho y por los sonidos que da.

Buscando las entonaciones con la embocadura, tenemos los siguientes sonidos: los dos agujeros laterales de los brazos, dan la misma nota: «FA». Los dos agujeros laterales de las piernas, dan también una misma nota: «SI bemol».

Buscando las entonaciones con la embocadura y graduando al destapar poco o poco con los dedos índice y pulgar el agujero grande que atraviesa el pecho y espalda, pero el del lado que corresponde a la derecha o a la izquierda, según también el lado en que se está insuflando, los mismos laterales de los brazos, dan esta gama: «FA», «SOL bemol», «LA», «SI bemol», «DO», o sea una «pentáfona».

Procediendo de la misma manera, los dos agujeros laterales de las piernas, dan: «LA», «SI bemol», «DO». Pero en octava baja, es decir que la primera nota «LA» de esta progresión, es con «LA» en dos líneas adicionales en clave de «SOL». Mientras que la progresión de los laterales superiores, comienza en la nota «FA» del primer espacio en clave de «SOL». (Véase la gráfica número 1).

Así, pues, con estas otras notas, tendríamos una gama o escala en esta forma: «LA», «SI bemol», «DO», «FA», «SOL bemol», «LA», «SI bemol», «DO».

Es una escala rara y bella, casi podríamos decir, una escala moderna al estilo de la que emplea el gran compositor español Manuel de Falla.

El estudio sobre este «Tlapitzalli» o flauta, me ha sorprendido con este descubrimiento, y deja un campo precioso para los estudiosos.

Obsérvese que la escala «pentáfona»: «FA», «SOL bemol», «LA», «SI bemol», «DO», es repetida en sus tres últimos grados o sea: «LA», «SI bemol», «DO», una octava más baja.

Este lugar de Suchitoto, de donde procede este raro ejemplar, es especial para el hallazgo de instrumentos musicales de las civilizaciones pre-coloniales indígenas. Debe haber sido un lugar de Templos o Colegios de músicos, llamados CUICACALLI, lugar en donde se preparaban a los músicos y cantores que debían tomar parte en los ritos y ceremonias para honrar a sus dioses.

Además, el nombre de Suchitoto, en su etimología, significa: «pájaros entre flores». Los pájaros fueron los maestros cantores que dieron el ejemplo de la música a nuestros indios.

Observemos la decoración del muñeco: el turbante o corona está adornado de flores y los brazos son dos cabezas de pájaros, cuyos picos son las manos. Así, pues, representa exactamente el nombre de Suchitoto (pájaro entre flores), y por tanto podríamos llamar a este instrumento musical: Suchitotpiztli (canto de pájaro entre flores).

Número 2 *PEBETERO «Tlapitzalli».* Procedencia: En el centro de esta capital. Tolteca-Maya.

Pebetero de barro casi blanco, bellamente decorado con pintura esmaltada de color rojo obscuro, sostenido por cuatro pies (tetrápodo) los cuales están huecos, lo mismo que el fondo del platillo que forma el pebetero. En la parte inferior de cada uno de los cuatro sostenes o pies, hay un agujero circular pequeño, que al insuflar en cada uno de ellos, da cuatro diversos sonidos perfectamente aquilatables, que son: «RE», «RE sostenido», «MI», «FA sostenido».

Como se ve, es una gama «tetrafónica» en progresión cromática, lo que prueba que el cromatismo fué conocido por los indios músicos de las civilizaciones pre-colombinas. La escala «tetrafónica» es característica de los maya-quichés de la República de Guatemala, según expone en su libro «La Música Maya-Quiché», don Jesús Castillo, quien ha consagrado su vida al estudio de la música de su raza.

Las decoraciones de este pebetero son mayas, y el hallazgo de esta escala «tetrafónica», guardada en sus cuatro sostenes ó pies, viene a comprobar las aseveraciones, como forma autóctona de los maya-quichés hechas por el etnofonista don Jesús Castillo.



No. 2.- PEBETERO- TLAPITZALLI.



Número 3 *OCARINA.* Procedencia: Izalco. Tolteca - Pipil.

Ocarina pequeña de barro blanquecino en forma de ave estilizada. Tiene en la parte que hace de cola, la embocadura y cuatro agujeros sobre el cuerpo en la espalda y en medio de éstos se levanta una argolla estilizada para sostener y llevar pendiente el instrumento que lo tocaba.

Tapados sus cuatro agujeros y sonando por la embocadura, da una nota y las otras cuatro destapando progresivamente cada uno de los agujeros. La gama que entrega en sonidos perfectamente aquilatables, es: «FA»,

«SOL», «LA» «SI bemol», «DO», o sea una escala «pentáfona» o arcaica.

Número 4 *Ocarina Pequeña.* Procedencia: Quelepa. Arcaica.

Pequeña ocarina con embocadura y dos agujeros. Da solamente tres sonidos: «FA», «SOL», «LA». (Progresión arcaica).

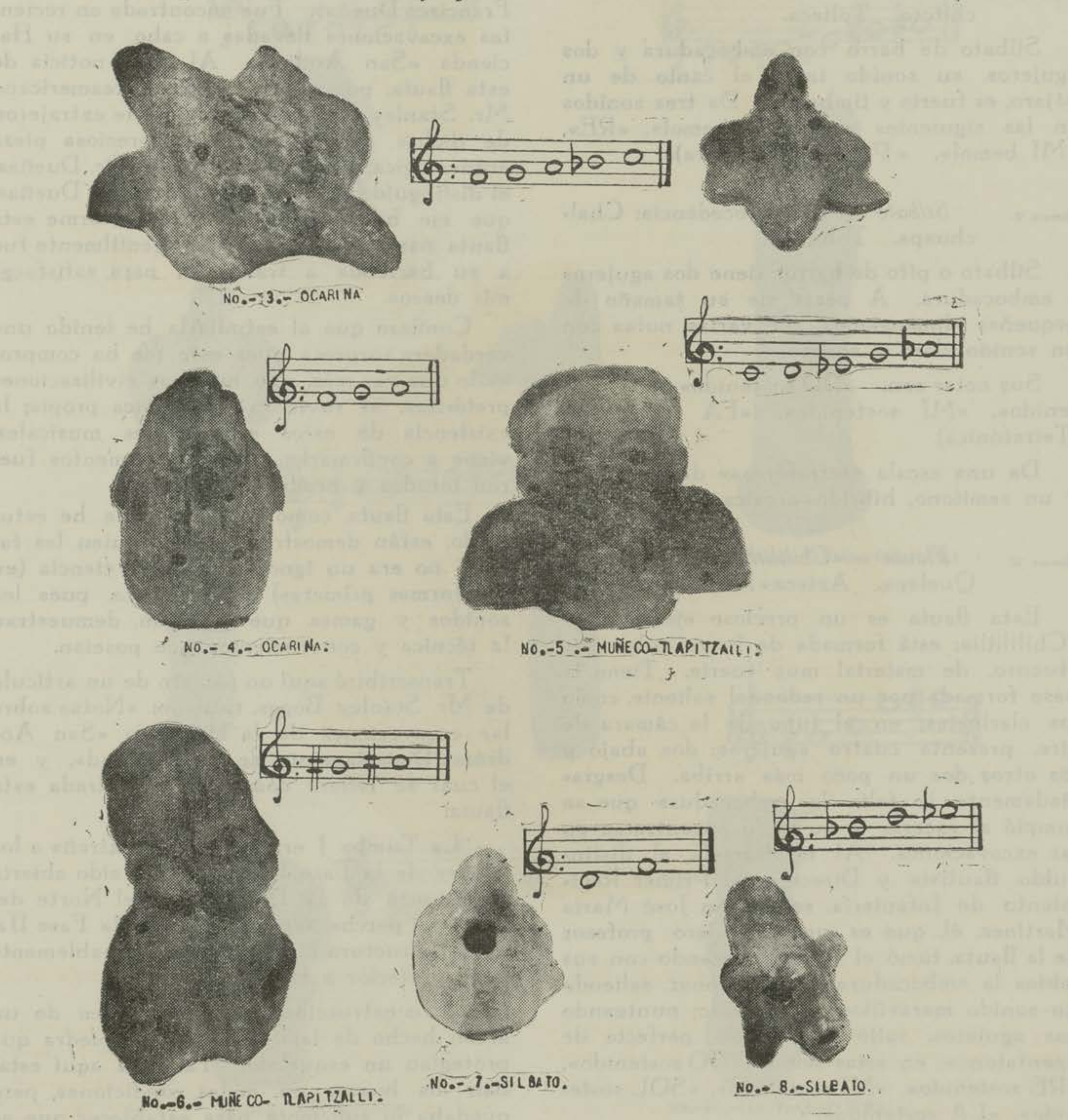
Número 5 *Mueñeco «Tlapitzalli».* Procedencia: Quelepa. Arcaica.

Muñeco «Tlapitzalli», de barro rojo pulimentado; tiene cuatro agujeros que entregan los siguientes sonidos: «DO», «RE», «MI bemol», «SOL», «LA bemol».

Su progresión da una escala «pentáfona», híbrido - arcaica.

Número 6 *Muñeco «Tlapitzalli».* Procedencia: San Miguel. Tolteca.

Muñeco de barro muy pulimentado; lleva turbante en la cabeza ligeramente decorado, la boca abierta en acción de cantar; tiene dos



agujeros solamente que dan estos sonidos: «SOL sostenido», «LA sostenido». (Bitonal).

Número 7 *Silbato o Pito.* Procedencia: Pueblo de Mejicanos. Azteca - Pipil.

Silbato de barro con embocadura y un agujero, su sonido es agudo y estridente, da dos notas en estos sonidos: «RE», «FA», (bitonal).

Número 8 *Silbato o Pito.* Procedencia: Suchitoto. Tolteca.

Silbato de barro con embocadura y dos agujeros, su sonido imita el canto de un pájaro, es fuerte y timbrado. Da tres sonidos en las siguientes notas: «SI bemol», «RE», «MI bemol». «Progresión arcaica).

Número 9 *Silbato o Pito.* Procedencia: Chalchuapa. Tolteca.

Silbato o pito de barro; tiene dos agujeros y embocadura. A pesar de su tamaño de pequeñas dimensiones, da varias notas con un sonido claro y sonoro.

Sus notas son: «DO sostenido», «RE sostenido», «MI sostenido», «FA sostenido». (Tetrafónica).

Da una escala «tetrafónica» de tres tonos y un semitono, híbrido - arcaica.

Número 10 *Flauta o «Chililitli».* Procedencia: Quelepa. Azteca - Nahoa.

Esta flauta es un precioso ejemplar de «Chililitli»; está formada de barro color gris obscuro, de material muy fuerte. Tiene la base formada por un redondel saliente, como los clarinetes; en el tubo de la cámara de aire, presenta cuatro agujeros: dos abajo y los otros dos un poco más arriba. Desgraciadamente le falta la embocadura que se rompió al sacarla y no pudo encontrarse en las excavaciones. Al mostrársela al distinguido flautista y Director del Primer Regimiento de Infantería, señor don José María Martínez, él, que es un verdadero profesor de la flauta, tomó el tubo y buscando con sus labios la embocadura, la hizo sonar, saliendo un sonido maravilloso y timbrado; punteando sus agujeros, salió una escala perfecta de «pentatono», en estas notas: «DO sostenido», «RE sostenido», «MI sostenido», «SOL sostenido», «LA sostenido».

El mismo señor Martínez se sorprendió de la exactitud de la gama perfectamente «pentatónica». (Pentatono tolteca integral).

Como este «Chililitli» existen otros ejemplares en el país, pero no he teñido ocasión de estudiarlos.

Número 11 *Flauta Maya «Xul o Tatil-Kanabaj».* Procedencia: Ruinas de San Andrés. Maya.

Este valioso hallazgo es propiedad del Dr. Francisco Dueñas. Fue encontrada en recientes excavaciones llevadas a cabo en su Hacienda «San Andrés». Al tener noticia de esta flauta, por el arqueólogo norteamericano Mr. Stanley Boggs, quien vió que extrajeron de dichas excavaciones esta preciosa pieza arqueológica, supliqué al hijo del Dr. Dueñas, el distinguido caballero don Francisco Dueñas, que me hiciera el favor de prestarme esta flauta para estudiarla, y muy gentilmente fué a su hacienda a traérmela, para satisfacer mis deseos.

Confieso que al estudiarla he tenido una verdadera sorpresa, pues esto me ha comprobado una vez más, que nuestras civilizaciones pretéritas, sí tuvieron su música propia; la existencia de estos especímenes musicales, viene a confirmarlo: "Esos instrumentos fueron tocados y produjeron música".

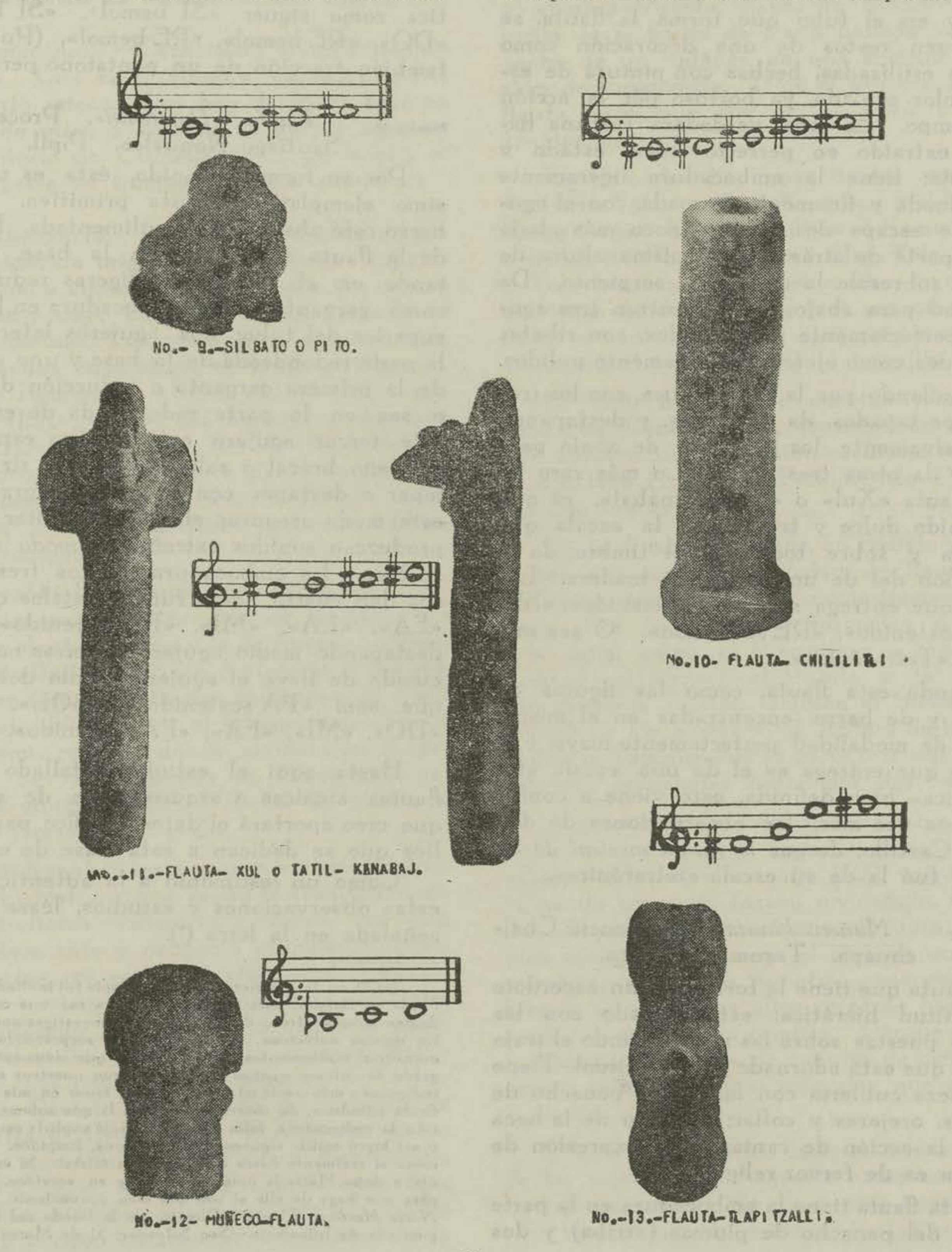
Esta flauta, como las otras que he estudiado, están demostrando, que quien las fabricó no era un ignorante en la ciencia (en sus formas primeras) de la música, pues los sonidos y gamas que entregan, demuestran la técnica y conocimientos que poseían.

Transcribiré aquí un párrafo de un artículo de Mr. Stanley Boggs, titulado: «Notas sobre las excavaciones de la Hacienda «San Andrés», Departamento de La Libertad», y en el cual se refiere cómo fué encontrada esta flauta:

"La Tumba I era igualmente extraña a los adobes de la Fase III b, y había sido abierta en el piso de la Plaza, hacia el Norte del muro del porche septentrional de la Fase II a, de la Estructura I. Esta tumba probablemente no es anterior a la Fase I a.

Su construcción sugiere la idea de un arcón hecho de lajas grandes de piedra que protegían un esqueleto. También aquí estaban los huesos en malas condiciones, pero quedaba lo suficiente para establecer que se

había inhumado un cuerpo acéfalo en posición contraída, yaciendo sobre su lado izquierdo y mirando hacia el Sur. Junto a la columna vertebral se encontró una cabeza de serpiente labrada en piedra, con la espiga quebrada, (figura 2 A); y junto a los pies, una flauta de barro y un vaso trípode con pintura de estuco. Sobre la clavícula derecha estaban colocadas dos pequeñas cuentas tubulares de jadeíta y un hacha de piedra lustrosa. Esta última había estado en contacto con una tela tejida en forma de petate, que había dejado líneas perceptibles sobre la superficie. Es probable que la acción química de la carne y tela en descomposición hayan contribuido a imprimir estas líneas sobre la piedra."



No.- 9.-SILBATO O PITO.

No.-10- FLAUTA- CHILILITLI.

No.-11.-FLAUTA- XUL o TATIL- KENABAJ.

No.-12- MUÑECO-FLAUTA.

No.-13.-FLAUTA-TLAPITZALLI.

Esta flauta de que babla Mr. Boggs, es la que aparece en la figura número 11. Es de barro rojo pálido, su tamaño es de 194 mm. y está decorada en el extremo superior cerca de la embocadura, por una cabeza de serpiente estilizada, con dos aletas a los lados (¿plumas?) y una rueda como collar alrededor del cuello. En las aletas que rodean la cabeza y en el tubo que forma la flauta, se distinguen restos de una decoración como plumas estilizadas, hechas con pintura de estuco color azulado, ya borroso por la acción del tiempo. Es una verdadera fortuna haberla extraído en perfecto buen estado y completa; tiene la embocadura ligeramente achaflanada y finamente formada, con el agujero de escape de aire un poco más abajo en la parte de atrás y a la misma altura de donde sobresale la cabeza de serpiente. De la mitad para abajo, se encuentran tres agujeros perfectamente redondeados, con ribetes resaltados, como ojetes, muy finamente pulidos.

Insuflando por la embocadura, con los tres agujeros tapados, da una nota, y destapando progresivamente los agujeros, de abajo para arriba, da otras tres notas. Lo más raro de esta flauta «Xul» o «Tatil-Kanabaj», es que su sonido dulce y triste por la escala que entrega y sobre todo por el timbre, da la sensación del de una flauta de madera. Las notas que entrega son: «LA sostenido», «SI», «DO sostenido», «RE sostenido». O sea una escala «Tetrafónica».

Siendo esta flauta, como las figuras de piedra y de barro encontradas en el mismo lugar, de modalidad perfectamente maya, y el sonido que entrega es el de una escala «tetrafónica» bien definida, esto viene a confirmar una vez más, las observaciones de don Jesús Castillo, de *que la forma musical de los mayas*, fué la de su escala «tetrafónica».

Número 12 *Muñeco. Flauta.* Procedencia: Chalchuapa. Tazumal. Tolteca.

Flauta que tiene la forma de un sacerdote en actitud hierática; está sentado con las manos puestas sobre las rodillas; todo el traje revela que está adornado para un ritual. Tiene la cabeza cubierta con magnífico penacho de plumas, orejeras y collar; el gesto de la boca acusa la acción de cantar y la expresión de la cara es de fervor religioso.

Esta flauta tiene la embocadura en la parte media del penacho de plumas (arriba) y dos agujeros que forman las cuentas del collar. Los sonidos fundamentales tapando los agujeros, la embocadura da uno, y destapando progresivamente los dos agujeros, dan otros dos sonidos; estos tres sonidos, son: «SI bemol», «DO», «RE». Pero destapando la mitad de cada uno de los agujeros, da otras dos notas, que en total harían una gama cromática como sigue: «SI bemol», «SI bemol», «DO», «RE bemol», «RE bemol». (Puede ser también fracción de un pentatono perfecto).

Número 13 *Flauta «Tlapitzalli».* Procedencia: Santiago Nonualco. Pipil.

Por su forma y sonido, ésta es un rarísimo ejemplar de flauta primitiva. Es de barro café obscuro muy pulimentada. El tubo de la flauta es cerrado en la base, presentando en el cuerpo dos ligeras reducciones como garganta, con la embocadura en la parte superior del tubo; dos agujeros laterales en la parte redondeada de la base y uno después de la primera garganta o reducción del tubo o sea en la parte redondeada de enmedio; este tercer agujero está en una especie de pequeño brocal o saliente, el cual sirve para tapar o destapar con el índice, logrando de este modo asegurar el tono y evitar que se produzcan sonidos extraños al *modo* en que se toca. La embocadura y estos tres agujeros dan cuatro notas fundamentales que son: «FA», «LA», «MI», «FA sostenido». Pero destapando medio agujero da otras notas, haciendo de llave el agujero medio del brocal, que son: «FA sostenido», «SOL», «LA», «DO», «MI», «FA», «FA sostenido».

Hasta aquí el estudio detallado de las flautas arcaicas o arqueológicas de mi país, que creo aportará el dato científico, para aquellos que se dedican a esta clase de estudios.

Como un testimonio a la autenticidad de estas observaciones y estudios, léase la nota señalada en la letra ([a]).

(a) "Con la gentileza que le es propia fuí invitado por doña María de Baratta, para pasar a su casa a ver una colección de flautas arcaicas, fruto de sus laudables investigaciones en nuestra música autóctona. Verdaderamente sorprendido quedé de encontrar instrumentos tan preciosos que demuestran el alto grado de cultura musical que alcanzaron nuestros antepasados indígenas y más creció mi admiración al tener en mis manos una flauta cilíndrica, de cuatro agujeros, a la que solamente le faltaba la embocadura, falta que me ingenié suplirla con mis labios y así logré emitir algunos sonidos, puros, límpidos, cristalinos, como si realmente fuera una flauta de cristal. Si en algo le es útil a doña María la opinión de este su servidor, la autorizo para que haga de ella el uso qee crea conveniente. — (f) *José María Martínez,* Flautista-Director de la Banda del Primer Regimiento de Infantería.—San Salvador, 31 de Marzo de 1944."

Seguiremos con la reseña histórica de las flautas pre-coloniales:

El Cuyvi.—Esta es una de las flautas más raras y características; especie de pífano azteca que sólo produce cinco sonidos, o sea una escala pentáfona. Aquí en El Salvador hay restos arcaicos de ejemplares del Cuyvi.

Tlantguiguitli.—Construido en un hueso de venado. Este es el nombre verdaderamente originario azteca. Los hay de barro, pero en forma de pitos o silbatos de guerra aquí en el territorio de Cuzcatlán. El de hueso, es una especie de trompa guerrera, monófona.

Huilacapitztli.—Instrumento músico de barro cocido, de origen azteca. Es una especie de pequeño clarinete, que consta de cuatro agujeros y cuyo timbre se parece mucho al de la ocarina. Las notas que produce este instrumento, cuya altura es de 20 centímetros, son las siguientes: «RE», «MI», «FA sostenido», «LA», «DO», del pentagrama de clave de «SOL», empezando desde «RE», debajo de la primera línea. La emisión da una escala «pentatonal» de cinco notas de tonos enteros, muy característica e inconfundiblemente indígena.

El sabio Dr. Spinden menciona como instrumentos musicales propios de nuestros indios, la flauta de caña y la de hueso; también el Popol-Buj (traducción Villacorta y Rodas), nos menciona tres flautas indígenas: el Tatil Kanabaj, el Subak y el Chau-Chau. Todos éstos son propios de la civilización maya-quiché de la República de Guatemala, así como también la flauta hecha de piedra o arcilla llamada: Xul o Zu.

Tatil Kanabaj, instrumento o flauta de época pre-histórica, y que según la traducción de los estudiosos Villacorta y Rodas, nos dan una interesante y completa etimología, como sigue: «ta», oír, escuchar; «til», soplar; «kan», plegaria; «abaj», piedra consistente (el material empleado con que está hecho el pito). Jesús Castillo, cultor de la música maya-quiché, nos cuenta en un número de la importante Revista «Anales de la Sociedad de Geografía e Historia», de Guatemala, en su artículo que titula: «La Música Autóctona», diciendo: "Los maxes, de Chichicastenango, poseen también una flauta pequeñísima, hecha de caña y cuyo nombre es «Tzijolaj», de la cual he copiado algunos especímenes melódicos nativos". En otro párrafo dice: "En la actualidad, el Xu de barro y de piedra, está abandonado casi por completo y sólo se usan ya el Xul de caña y el Tzijolaj."

Pedrell, en su Diccionario Técnico de la Música, nos da cuenta de una flauta llamada: el «Kuara-Puara», flauta de piedra (por el estilo de la flauta de Pan) hallada sobre el pecho de un cadáver, en una antigua población de Guatemala. (Por el nombre de esta flauta, creo que fué en el Perú y no en Guatemala).

En Colombia hay unas flautas verticales llamadas: Tólero y Mora Kragrogo, y el Kamu o flauta larga. Tienen también el Kamu Purruí o flauta de Pan indígena. Hay Tolo macho y Tolo hembra, flautas; el macho, de emisión diafónica de dos notas graves especie de pedales armónicos, con un agujero único practicado en el tubo y el de la boquilla.

El Tolo hembra de emisión pentáfona, pero que despliega una variedad de sonidos que abrazan una extensión melódica superior a la octava (Libro de Folklore de Panamá, Narciso Garay).

En la América del Sur, en Bolivia y Perú, tienen una inmensa variedad de flautas, las cuales se designan también con diversos nombres. Los instrumentos formados por una sola caña, como el Pinquillo, la Quena, la Kohana, el Aycorí, el Pulula y la Tharca, son distintos. Están también el Sicus (Zampoñas) de los aymaras, el Antara de los quechúas, la Taycairpa de la parte oriental andina (Mojos), manejadas hasta por dos personas.

A propósito de estos instrumentos, transcribo lo que dice el inca Garcilaso en sus «Comentarios Reales», año 1602, como sigue: "Quando un indio tocava un cañuto, respondía el otro en consonancia de quinta o de otra cualquiera, y luego el otro en otra consonancia, y el otro en otra, unas veces subiendo a los puntos altos, y otras bajando a los bajos, siempre en compás. Porque en esos instrumentos hechos de cañutos de caña, cada cañuto tenía un punto más alto que el otro, a *manera de órganos.*"

Y esta es la misma imagen que a través de los siglos inspira aquella ronca sonoridad de las zampoñas. He aquí otro comentario: "El viento repetía tristemente los sones de

las zampoñas, fingiendo lúgubres salmos de *órganos de Catedral*", dice bella y elocuentemente Emilio Romero, en sus «Balseros del Titicaca», año 1934.

Todas las flautas peruanas son de extensión varia, pero su escala es siempre la pentafónica inconfundiblemente incásica. Varía su extensión de quinta a quinta, pero siempre en la fórmula propia y característica de su escala incaica.

He hecho esta relación de flautas de diferentes lugares del Continente Americano, para demostrar que el PENTATONO o PENTAFONA, en las escalas que entregan las flautas pre-coloniales de los países aquí citados, fué la forma que tuvieron no sólo los incas, sino todos los pueblos del Continente Indo-Americano, en las civilizaciones pre-coloniales.

RESEÑA SOBRE FLAUTAS ANTIGUAS DE CUZCATLAN

Sigamos con las flautas antiguas de nuestro territorio cuzcatleco:

El Acatpitzaztli (1).—Los indios pipiles de Izalco le llamaban y le llaman todavía a su flauta indígena: «Acat». Antiguamente era de cuatro agujeros que con el de la embocadura daba una emisión de escala pentatonal o pentáfona. De la conquista para acá, ha evolucionado aportando dos notas más, como ya hemos dicho.

Las flautas antiguas de nuestros indios, según sus usos especiales, las he clasificado con los nombres que ellos le daban y que aún conservan, tal como sigue:

Flautas o Trompetas Guerreras. — Flautas bélicas. Estas flautas o trompas servían exclusivamente para la guerra y sus batallas. Eran de sonido estridente, espantable y terrible, según cuenta Bernal Díaz del Castillo.

FLAUTAS MITICAS, a éstas pertenecían las siguientes:

Flautas Mecavaliztli.—Eran las que tocaban música ritualística en sus danzas sagradas y ceremoniales religiosos.

Flautas Metotiliztli.—Servían para tocar la música profana y acompañar las danzas festivas y alegres, como la recolección del grano precioso del maíz, las fiestas nupciales, la fiesta de los adelescentes, bautismos, etc.

Flautas Teycoquiliztli. — «Teycoque» quiere decir: «rito»; así, pues, éstas eran flautas para los ritos. Tenían nuestros indios gran variedad de flautas para estos usos, como ya estamos viendo.

(1) Acatpitzaztli: pito de barro.

Flautas Trágicas.—Flautas de los coros en las tragedias.

Flautas «Michailhuitl» o Paratriles.—Flautas de los funerales. Servían para acompañar la procesión fúnebre de los nobles, sacerdotes y caciques. Estas iban acompañando casi siempre a las Embarateres.

Flautas Embarateres.—Trompetas que acompañaban la marcha lenta de los cortejos.

Flautas de los Sacrificios o Tecoaliztli.—«Tecoa»: sacrificio. Nombre de unas *flautas dobles o de doble embocadura* de los antiguos indios, que empleaban solamente en las ceremonias de los sacrificios. A veces estas flautas eran separadas, tocando por turnos, y se juntaban solamente tocando en distinta gama, en el momento solemne en que el sacerdote arrancaba el corazón a la víctima, y sangrante lo ofrendaba al dios Túnal (Sol).

Esto de las dos flautas separadas, lo he confirmado con un dato que me dió el distinguido violinista salvadoreño Francisco López Navarro, originario del pueblo de Apastepeque (jurisdicción de San Vicente, pueblo de muchos y buenos músicos que han dado nombre al arte de El Salvador), quien me contó, que cuando era muchacho le llamó mucho la atención en la fiesta patronal de su pueblo (la fiesta de Santiago), que un indio iba tocando dos flautas a la vez: en cada extremo de la boca ponía una flauta, punteando los agujeros de ambas flautas: la de la derecha, con la mano derecha, y la del lado izquierdo, con la mano izquierda. Las dos flautas daban distintas gamas, y lo que tocaba era a dúo, pero con un resultado verdaderamente novedoso y difícil. Cuando el indio tocaba estas dos flautas simultáneamente no admitía que lo acompañara el tambor.

Esto demuestra que todavía hace algunos años y tal vez ahora acostumbran el uso de la doble flauta.

Acatmicquizti. — Los izalcos llamaron en época lejanísima (y aún la siguen llamando) Acatmicquizti a la Flauta de los Sacrificios. «Acat», pito, flauta; «micquizti», muerte. Siempre la empleaban para el sacrificio en alguna ofrenda, y también para acompañar a los niños muertos. También la emplean hoy día para seguir los pasos de la Pasión en la Procesión del medio día y en la tarde en el Santo Entierro, el Viernes Santo. Da esta flauta unas notas que parecen gritos prolongados, en calderón interminable. Estas notas son aflictivas y contristan el ánimo del que sabe comprender lo que dicen.

Flautas Mitoteras o Areytianas. — Eran las que acompañaban las danzas y cantos de los mitotes y areytos en el Teocalli, que según descripción de Brasseur, se desenvolvían muy aparatosas y solemnes, como describiré más adelante. Estas flautas servían para entonar la melodía guiadora en los pasos del areyto, que se llevaba a cabo en conjunto tumultuario, en giros y ademanes, que a pesar del número de danzantes, nadie perdía el paso, ni trastornaba el movimiento.

Flautas Mizcoatliztli. — Así llamaban a las flautas o trompetas que los indios empleaban para sus cacerías. A esta flauta le decían: «quechule», que quiere decir: «saeta», y que en lengua náhuat decían: «mitl», porque en esta fiesta fabricaban sus saetas (flechas) y arcos. Bailaban este día delante del dios que se llamaba «Mizcoatl». Le ponían este nombre al principal del pueblo, para que representara al dios, y al día siguiente iban a cazar con estas flechas y arcos, al son de tambores y trompetas Mizcoatliztli. Ayunaban cuatro días antes, le pintaban al dios los ojos y la nariz *de negro,* atravesándole a ésta un *palo blanco.* Marchaba el dios a la cabeza de la cacería, llevando en la mano un signo que llamaban: «Mizcoatl-Xonoquitl».

FLAUTAS ASTRONOMICAS. — Eran las que empleaban para cantar a los astros, a quienes consideraban como dioses. A éstas pertenecían las que siguen:

Flautas Tunaleras o «Túnulpitzalli». (Flauta del Sol).—Así llamaban nuestros pipiles, los izalcos, a las que empleaban para los ritos al dios «Túnal» (Sol). Todos los días al despuntar la aurora, a quien llamaban «Tatzhui», viendo para el Oriente por donde nace el Padre Sol, a lo cual decían: "Can guisa Túnal", tocaban al son del tepunahuaste sus flautas que llamaban: «Acattúnalzti» (flauta del Sol).

Estas mismas flautas volvían a sonar, mirando hacia el Poniente cuando el Sol se moría, y a esto también le llamaban: "Can calagui Túnal", hasta que venía la noche a quien designaban con el nombre de: «Tayugua» o «Yúgual».

Flautas de la Luna o «Acatmezti».—A esta flauta Acatmezti, le decían los izalcos también «Acathtúnanzin», pues a la Luna, más corrientemente la llaman «Tunanzin»: «Túnal» (Sol), «nanzin» o «nancin», Señora: (Señora del Sol); «ácat», flauta. Así, pues, esta es: la «Flauta de la Señora del Sol». La Luna es la pregonera de la buena o mala lluvia para sus siembras, así que le guardan gran respeto y veneración. «La Señora del Sol», es la que guía al indio para el cultivo de sus sementeras. La luna nueva de Mayo es la fiesta más solemne a este astro, pues es la que les trae la promesa de vida, o sea: del pan de cada día. Es entonces cuando suenan con más fervor las flautas «Acathtúnanzin».

Flautas Cytalea o Cytalcoaliztli.—Era la que servía a los pipiles del Izalco para honrar a la «Estrella de la Mañana», o de la Tarde, conocida en la astronomía indígena con el nombre de «Quetzalcoatl» o «Serpiente Emplumada», y también popularmente llamada con el nombre de «Nishtamalero». Es una flauta delicada y pequeñita, especie de flautilla de caña, de sonidos muy dulces. Se la oí tocar a un indio de Nahuizalco, y me dijo, que ésta era la flauta madrugadora, porque servía para saludar al «Nishtamalero» a las tres o cuatro de la mañana; que al escuchar su toque se levantaban las molenderas para moler su «nishtamal», y que mientras sonaba la flauta nadie salía de sus viviendas, pues esto indicaba que la estrella estaba humeando y nadie debe verla así; pero cuando la flauta dejaba de tocar, ya la estrella estaba quieta, aunque muy brillante, indicando que había recibido el mensaje de la flautilla llamada «Cytalcoaliztli».

Las notas que da esta flauta con la de la boquilla y sus cuatro agujeros pequeñitos, son cinco, que forman una escala pentafónica

muy característica, como sigue: «SOL», «LA», «SI», «RE», «MI». Lo raro de esta flautilla es que no da otros tonos, aunque se busquen, y como se ve, su escala carece de semitonos, formando, por consiguiente, una escala de tonos enteros (pentatónica), netamente indígena.

SEGUNDO INDIVIDUO DE LA FAMILIA DE LAS FLAUTAS Y SUS VARIEDADES

Veamos ahora el segundo individuo de esta familia, o sean el Flautín o Flautilla y la Chirimía, afinadas en «DO», «SOL» y «RE», según la tónica de la escala que entregan.

La Chirimía.—Este pequeño flautín es conocido a su vez con diversos nombres en la ciencia de la música: xalamía, xelamía, xelemía, xaramía y chalemía en catalán; chalemel en francés. Nombres, según el insigne musicógrafo español Felipe Pedrell, tomados, quizás, del alemán Schalemy, que significa lo mismo, o del Chalún de los árabes, todos los cuales parece derivan del griego Calamaulos o Kalamaulos.

La chirimía es de origen español. En los autos sacramentales de Calderón, aparece muy a menudo la acotación: "Tocan chirimías y sale (el personaje) acompañado de etc." Figuraba ya entre los instrumentos de los juglares que tenía a su servicio el Rey Don Juan I.

Consta en los *Dietarios* municipales de Barcelona, que el día 23 de Diciembre de 1392 la Reina de Sicilia se embarcó con espléndido aparato al son de diez y seis instrumentos entre *trompes, trompetes, xelamíes e tabals,* (atabales).

La chirimía era una especie de oboe trabajada groseramente y taladrada por nueve agujeros laterales, seis únicamente destinados a taparse por medio de los dedos. Hubo chirimías de varios tamaños para formar cuartetos, o mejor dicho, doblar las partes bucales, pues regularmente estos instrumentos no hacían más que doblar el canto, y esto en las mismas catedrales.

La chirimía no ha desaparecido del todo en Valencia, siendo ya raro hallarla en Cataluña y aún en el resto de España.

Pero donde se enseñoreó la chirimía, fué entre los naturales de Indo-América, y hay muchos lugares en donde el modermismo y filtraciones extrañas no han logrado extirparla, constituyendo, antes bien, el instrumento principal en sus fiestas y ceremonias. Es inseparable en las Bandas indígenas mexicanas; figura casi siempre al lado del teponaxtle y de un tamborcillo, trío de instrumentos que se encuentra en casi todos los poblados indígenas de la tierra de Moctezuma.

También en Guatemala es inseparable del tun, y del tamborcito maya, en todos los pueblos de la región maya-quiché, Alta y Baja Verapaz. Aquí en El Salvador, hay solamente en los lugares en que tienen el tepunahuaste: los Izalcos, los Nonualcos, Ataco, Tacuba, los Lencas y Panchimalco.

La chirimía indígena difiere mucho de la española, y no está fabricada tampoco con la técnica de aquélla. La antigua chirimía indígena era fabricada de barro y de tamaño un poco más larga y más gruesa que la flauta de caña; tenía cuatro agujeros y una embocadura.

La de nuestros indios actuales está hecha en forma muy rudimentaria; sólo los mexicanos tienen chirimías mejor perfeccionadas, pero aún éstas, no llegan a la categoría de las de Cataluña y de Mallorca. Los indígenas de Guatemala las tienen de madera; los nuestros de Cuzcatlán las hacen en carrizo de caña, afinándolas una octava más alta que la flauta de caña, y en la embocadura le ponen una lengüetilla de pergamino delgadísimo o de papel impermeable muy fino, dando por consiguiente un sonido más triste y agudo como el del oboe. Como las flautas, hay unas que comienzan con la tónica: «DO», «SOL», «RE», y a veces otra escala en «LA».

Casi todas las chirimías tienen más extensión que las flautas antiguas, pues los españoles importaron una nota más, o sea "la nota colonial"; después las culturas de Occidente en época más reciente, nos trajeron la séptima y la octava, formando así la "escala diatónica", con cinco intervalos de tono, y dos de semitono, comprendidos entre ocho notas. Esto dió mayor facilidad a nuestros indios para la formación y ejecución de su música, y así se explica por qué abandonaron casi

por completo sus flautas antiguas, y por qué ha supervivido la chirimía entre los indígenas de varias regiones del Continente.

La chirimía es el instrumento que mejor se adapta al temperamento triste de los indios, pues con ella pueden dar expansión a sus sentimientos, vaciando toda la infinita tristeza de su alma incomprendida, y ese dolor mudo en que naufraga desesperadamente la raza.

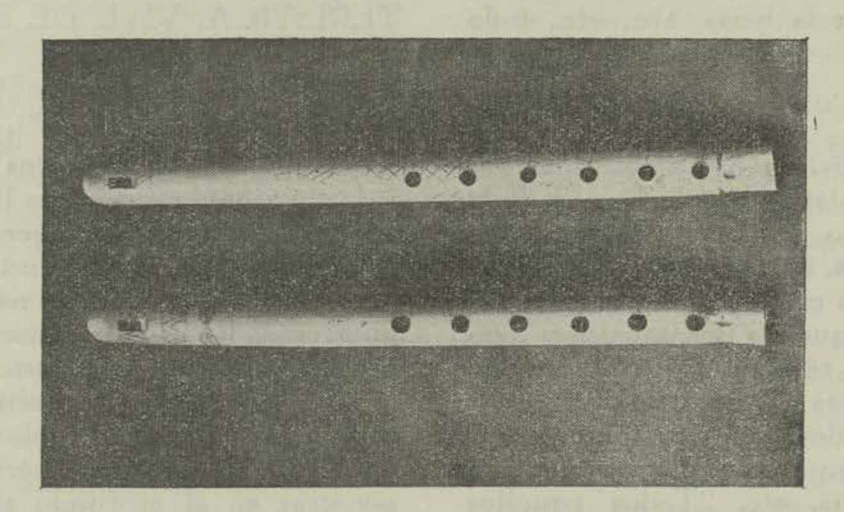
La Chistúa.—Flautilla llamada vulgarmente «Bascatibia», que consta sólo de tres agujeros para los dedos de la mano izquierda, y se toca acompañada de un tamborcito pequeño. La Chistúa o Bascatibia es de origen vascuense. Los nombres lemosines de este instrumento, son: Fluviol, Flaviol, Flaujo, Flautat, Flautel, etc., que en castellano se llama Flautilla o Pito.

El Flautín o Pícolo.—Entre los indígenas hay una flautilla pequeñita y muy delgada, de caña de carrizo. Modernamente, la fabrican también de metal o estaño, que imita admirablemente al flautín de la orquesta, aunque sin los registros de éste.

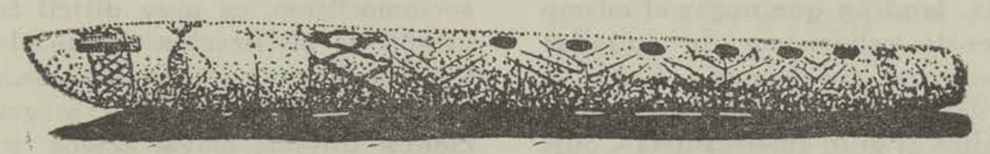
El Pito de Caña.—La flauta de caña llamada «pito» (los indios izalcos lo llaman: «Acatpitzaztli») [1], es un pequeño carrizo de bambú, con seis agujeritos circulares y en el vértice cerca de la embocadura, un séptimo agujero cuadrado. Tapando los seis agujeros con los dedos de las dos manos, da muy clara la nota «DO», o la tónica de la escala que entrega. Y destapando progresivamente de abajo para arriba todos los agujeros, se producen sucesivamente las siete notas de la escala de «DO MAYOR». La nota de la octava se produce con todos los agujeros destapados e insuflando más fuerte. Si se quiere tocar en otra tonalidad, los accidentes o medios tonos se producen tapando la mitad del agujero. Esto lo he comprobado prácticamente estudiando la técnica de la flauta de caña o pito.

Hasta aquí el estudio de las flautas indígenas, y de la escala o sonidos que he encontrado en ellas. Esto es de suma importancia para el estudio de la música indígena, y para poder clasificar y analizar la misma, teniendo como base el conocimiento de los instrumentos, además de la previa documentación para ambas cosas.

(1) «Acatpitzaztli» (Pito de Caña): pitza, pito; acat, caña; aztli, instrumento.



Pito de Caña de Manufactura Indígena.



Flauta Indígena o Pito de Caña

APUNTES DE INVESTIGACION Y RECADO DEL PENTATONO EN LA RAZA INDO-AMERICANA

Centro América tiene geográfica e históricamente una situación de las más privilegiadas de todo el Continente. Contigua a Yucatán, la tierra de los mayas con el Petén; sus extensas costas sobre el mar Pacífico y el Atlántico, con el Golfo de México y el mar Caribe; con mesetas elevadas y altivos volcanes sobre la cordillera andina, guarda aquí y allá, guarecidos por la costa o en la entraña misma de sus montañas, a los pueblecitos de raza, con el tesoro todavía inviolado, de costumbres, idioma, música, industrias e indumentaria. Y el indio de ahora, como antaño el abuelo aborigen, sigue inspirándose y sigue leyendo su música en el pentagrama de la naturaleza. Aquellos del Petén como en los otros pueblos similares oyen las voces de sus lagos sonoros, con las notas ululantes de la selva; los costeros escuchan la sinfonía grandiosa del mar, con los arpegios que el viento canta en los manglares; y los de la montaña, allá, sierra arriba, se arrebatan, perplejos, ante el Diapasón del Cosmos de la Cordillera Andina...... Cantos de pájaros, voces de los vientos, arrullo del mar, INSINUACION DEL INTENTO, de una rama al chocar con la otra, movidas por la brisa, etc., etc., todo esto traducido e interpretado por la devoción panteísta del indio, constituye el MATERIAL SONORO DE SU MUSICA AUTOCTONA.

La Historia de un país, de un Continente, muchas veces (como dice don Máximo Soto Hall), tiene una relación estrecha con la estructura física de su suelo. Y yo agregaría, con la estructura psicológica y moral también.

Centro América, además de tener un verdadero tesoro en sus archivos, en manuscritos, códices, etc., posee ruinas, templos, monumentos, estelas, pirámides, que son al través de los siglos, historia viva, latente, y que nos está repitiendo como el eco, la mueca del pasado, lo que fuimos, o mejor dicho lo que somos. El indio mismo, su idioma, sus ritos, sus danzas y sus industrias, historia viva también, que nos está gritando, que no debe morir, que no quiere morir, lo que es nuestro, lo que somos nosotros y que debemos conservar y perfeccionar, porque es lo que constituye nuestro orgullo como legítimo exponente de nuestra cultura.

PUEBLO SIN MODALIDAD PROPIA, NO ES PUEBLO. PUEBLO SIN CARACTERISTICA, VIVE DE PRESTADO.

RITO Y MUSICA

El arte de la música en las civilizaciones indígenas pre-coloniales no queda lugar a duda de que existió, como existió la danza. Sus ritos, sus ceremonias, fiestas, etc., nada se hacía sin la danza y la música. Podríamos asegurar más todavía: que las dos, música y danza, alcanzaron una relativa cultura dado el esplendor y grandeza a que llegaron estas razas en el apogeo de su civilización en otros aspectos, como la arquitectura, astronomía, la escultura, la alfarería, etc. "Todos aquellos que pretenden dar por desaparecida e inútil una expresión psíquica, como la constituye en algunos lugares la supervivencia del arte musical indígena, tendrán que negar al mismo tiempo la existencia valiosísima de aquellas grandes civilizaciones aborígenes. Negar a la música india derecho a la vida, sería negar la vida misma", dice el gran americanista Court Lange.

Los principios anímicos que contribuyeron a la existencia formal de la música y la danza entre los antiguos aborígenes de nuestro Continente fueron, a no dudarlo, la religión en sus múltiples rituales paganos, sus danzas guerreras, las fiestas populares y los ceremoniales dedicados a la agricultura.

Sin una exégesis prolija de las distintas divinidades y mitos de la teogonía indígena de México y Centro América, sería imposible penetrar en el profundo significado que a la música, la danza y aún también a la poesía, dieron los antiguos habitantes de estas tierras.

Si la religión es, como enseña Guyau, un sociomorfismo, es muy difícil tropezar con un estado de civilización donde el enunciado del filósofo francés se cumpla con más exactitud que con las extinguidas y grandes civilizaciones: tolteca, maya, azteca y la inca en la América del Sur.

Confucio (551 a 478 A. C.) consideraba la música como uno de los seis factores fundamentales de la civilización. La nación ideal, según Confucio, es aquella cuyo carácter está modelado por *Li* y *Yuch*, rito y música. Y los caciques y emperadores de las antiguas civilizaciones de América, como que regían con las normas y leyes que fueron el ideal del gran sabio y esteta oriental, pues la vida de nuestros antiguos aborígenes, se desenvolvió bajo el índice de RITO Y MUSICA.

En nuestros pipiles, el sacerdote o teupixque en quien la humana condición confundíase con los atributos divinos, hasta el último macehual o vasallo, la sociabilización se hizo sobre la base de sentimientos regidos por las fuerzas extrahumanas, e impelida por cánones de índole pura y esencialmente religiosa. El culto de los númenes totémicos inherentes a todas las primeras manifestaciones religiosas en las vidas colectivas, fué, como es natural, también patrimonio de los primitivos nahuatlecos y maya-lencas del territorio cuzcatleco; pero el sentimiento religioso fué acentuándose en éstos hacia las concepciones cosmogónicas y abstractas, afinándose siempre más hasta llegar a los estados superiores del monoteísmo. El culto a TUNAL y a MEZTI (el Sol y la Luna), a TLALOC y a QUETZALCOATL (Agua y Viento), protectores estos últimos de la lluvia fecundadora de los campos, no perdieron nunca la trascendencia enorme que tenían en la vida de nuestros cacicazgos. Antes al contrario, fueron los motivos rituales de dichos cultos los que inspiraron los cantares, la música y sobre todo las danzas admirables, que forman la parte más bella y emotiva del acervo lírico indígena.

Todas las manifestaciones superiores de la creación y del espíritu: arquitectura, música, danza, poesía, la cerámica y tejidos admirablemente simbólicos, estuvieron supeditadas a la religión, inspiradora suprema.

En todas estas manifestaciones lírico-religiosas, la imaginación riquísima y la exquisita sensibilidad del indio de América, encontró expresiones, así en el cantar como en la danza, dignas de las culturas más avanzadas.

Las civilizaciones pre-coloniales presentan caracteres de una profunda originalidad. Gran parte de la incomprensión ambiente que existe entre nosotros sobre el valor de aquellas admirables culturas, se debe a la negligencia lamentable con que en nuestro país se ha descuidado el estudio de los antiguos pueblos de América: Aymaras, Quichúas, Mayas, Chibchas, Tupi-Guaraníes, Taraumaras, Lacandones, etc., mucho más afines en esencia de lo que se supone.

Dice Vicente Forte: "La concepción que corresponde a la estructuración de la nacionalidad, sobre la base de enunciados y sentimientos religiosos, fecundados en la naturaleza propia de cada pueblo, crea culturas en las cuales nos es dable comprobar en todas sus manifestaciones, así en las sociológicas o políticas como en las espirituales, un sentido de homogeneidad y un todo armónico que mueven nuestras simpatías y captan nuestra admiración". Y éste ha sido el caso de algunas culturas pre-coloniales del Continente, sobre todo las de los mayas en Yucatán y los incas de la América del Sur.

La música no escapa a esta función religiosa y social, que es su verdadera esencia y su más noble destino. En las ciudades litúrgicas del antiguo imperio maya: Chichen-Itza en Yucatán, Palenque en el Petén, y Copán en Honduras, formando todas ellas el primer centro de las grandes culturas de México y América Central, y la azteca de Teotihuacán, Taxumal y Mitla o Mictlán en la región occidental de Cuzcatlán, la música es la expresión suprema del significado profundo y esotérico de estas ciudades.

En esta atmósfera litúrgica, la música debió ser el agente supremo para trasuntar en las expresiones líricas el contenido religioso del templo de Kukulcán, Gucumats o Quetzalcoatl y demás templos consagrados a la veneración de los dioses mayores. Ese profundo sentido religioso que desde sus orígenes tuvo la música indígena, le da ese carácter doloroso y elegíaco, que ha inducido a muchos a conjeturas o literaturismos más o menos ingeniosos, sobre la tristeza de la música indígena, pretendiendo algunos que el lamento melancólico de la misma expresa, entre otras cosas, el dolor y apocamiento de la raza vencida. Yo creo que las dos causas unidas a la natural psicología del indio, han dado por resultado el dolor y la tristeza inevitables en su música.

El antiguo imperio de los mayas fué un gran círculo que abarcó territorios de México, Guatemala, Honduras y El Salvador. Y sien-

do la destacada cultura de la civilización maya, lo mismo que la de los aztecas, esencialmente formadas de agricultores que vivían en contacto íntimo con la tierra madre y en contemplación perenne del Universo con el dios Sol y la diosa Luna, astros benefactores para su vida agrícola y civil, forzosamente iba a formar aquellas civilizaciones de carácter panteísta.

La vida sigue el ritmo cósmico, marcado con la sucesión de las estaciones, igual que hoy, mañana y quizás siempre. Y las grandes palpitaciones de la vida colectiva se producen en armonía íntima con los aspectos de la Naturaleza, que también determina los nombres de muchos de sus ritos y danzas.

La danza, como todos sabemos, alcanzó preponderancia y señorío en las civilizaciones indígenas, precisamente porque en *ella* estaban resumidas las normas y leyes de Li y Yuch: RITO Y MUSICA.

EL SIGNO ESCALONADO

A las notas dolientes de la palabra y el comentario instrumental de algunos especímenes, expresión arquetípica de la música aborigen, únense luego las figuras coreográficas de la danza. La plástica en ésta, no es otra que la exégesis movida de los signos ideográficos realizados por el arquitecto (que debió ser, en aquellas épocas, escultor y arquitecto), y que resumían todo el proceso y desarrollo, desde el religioso hasta el político, histórico y social de la cultura indígena.

Si reflexionamos sobre la exégesis y análisis de los signos ideográficos que se encuentran en las figuras de las cerámicas y monumentos prehistóricos, comprobaremos que todos los ideogramas de las obras que aún pueden admirarse en las ruinas de las ciudades arcaicas, tales como: el *signo escalonado*, el águila, la serpiente, el caracol, el tigre, etc., son simbolismos de las concepciones cosmológicas y teogónicas, que precedieron a la estructuración religiosa, social y política de las antiguas civilizaciones indígenas de México y la América Central.

En los restos de la arquitectura templaria que aún pueden admirarse en Yucatán, Palenque, Copán, Taxumal, Cihuatán, San Andrés, etc., impera sobre todos los demás un simbolismo que se expresa en esa forma: *angular* o *escalonada*, casi geométrica, común en los templos de todas las civilizaciones de Indo-América, y cuyo origen está en el *signo escalonado* tan admirablemente estudiado e interpretado por el sabio americanista Posnansky.

Este signo es de verdadera importancia, pues constituye una de las expresiones gráficas más notables y elocuentes de la iconografía pre-histórica americana. El origen ideológico del *signo escalonado* ha de buscarse, según Posnansky, en las intuiciones geogónicas y antropocéntricas de los antiguos habitantes de América. Y de entre éstos sobre todo los que formaban las castas sacerdotales.

El sacerdote fué en las antiguas culturas de América, el ordenador de todo el ritualismo y teologías que encontraron su expresión suprema en la arquitectura, en la música y la danza. Astrónomo, además, y profundísimo, hizo que todos los mitos de la teogonía indígena se redujeran a un solo índice: la *Tierra* y el *Cielo.* Y es necesario meditar mucho en ésto, reconociendo el simbolismo profundo y la filosofía geognóstica que encierra.

En muy pocas culturas es dable encontrar una fusión de las artes esencialmente religiosas: arquitectura, música y danza, en tan íntima y sugestiva relación, como en la de los antiguos aborígenes de la América India.

Todo el simbolismo geognóstico y cosmogónico que se manifiesta en los diferentes mitos de la teogonía, constituyen los motivos inspiradores de la decoración en la arquitectura, escultura, cerámica y tejidos, lo recibe la danza que tiene, además, sobre aquellas formas expresivas del arte, la ventaja de aunar en ella el dinamismo plástico (coreografía) o mejor dicho es "la plástica que se mueve", el ritmo, la poesía y el color. A estos elementos debe agregarse el carácter sociomórfico que le daba la intervención de las masas, sin cuya condición es inútil hablar de creaciones estéticas como exponente del arte religioso. Las grandes festividades en las KALENDAS azteca, maya, mayo-quiché, pipil y lenca de

nuestros aborígenes, y de entre ellas la consagrada a Kukulcán o Quetzalcoatl, fué en la danza donde encontró su expresión suprema.

En la composición coreográfica de las diversas danzas, el elemento expresivo se relaciona con el proceso evolutivo del ritualismo religioso, desde el culto de los muertos (el Tlalocán o Vientos del Sur) y el totemismo, hasta la serena grandeza del culto de la Serpiente Emplumada y el esoterismo profundo de la Deidad Solar.

Aun las danzas guerreras, o las que eran esencialmente líricas como las amatorias (tal la fiesta de los adolescentes) o las que se relacionaban con la cosecha y rituales de la siembra, estaban regidas por las concepciones religiosas, índice y motivo generador de todas las creaciones, en la vida de las antiguas civilizaciones de nuestros aborígenes.

Muy opuestamente a lo que pudiera suponerse, el materialismo y la grosera sensualidad que se interpolan en las bellas coreografías indígenas, disimuladas en las idolatrías y teatralismos misticistas que trajeron los llamados civilizadores, no vulneraron ni desvirtuaron el substráctum originario y social de las antiguas danzas de la raza. Y aunque entre éstas hubo danzas fálicas, tales como la de «Oxtum» y la del «Engendro», no fueron la expresión grotesca de un sensualismo material, sino más bien el culto al «Falo», símbolo y dios de la fecundación.

Muchas modificaciones sufrieron al contacto de los nuevos elementos que imponían la crueldad del esclavista y encomendero (que además de lo que eran, se creían paladines de la fe al divino Nazareno), pero en su fuero interno el indio se mantuvo inmutable a sus antiguas creencias y tradiciones.

Para corroborar este aserto, bastaria la referencia a los serios estudios americanistas de autores como J. Uriel García, en su obra «El Coloniaje y las Danzas Indígenas», y la otra también sobre danzas de Montes de Oca, para convencernos *"que el alma indígena de América aún permanece intacta"*, como acertadamente asevera el notable etnofonista peruano Vicente Forte.

RECADO DEL PENTATONO EN LA RAZA INDO-AMERICANA

Este estudio que a continuación doy a conocer, lo he creído indispensable y de valiosa importancia, para que nuestros estudiosos y todos en general lleguen a orientarse y comprender el origen de algunas muestras de música autóctona, así como la comprobación de las escalas que entregan nuestros instrumentos arcaicos, como también algunas modulaciones que persisten aún en las flautas indígenas.

Después de leer estos apuntes, se dirán, si esta paciente y difícil tarea no tenía su razón de ser, y si no prestarán algún servicio o aporte para los estudiosos y amantes de la música autóctona.

***

La emoción humana tomó de los elementos físicos los parciales que se identificaban con su necesidad estética, formando con ellos un sistema acabado, que estaba en íntima relación con su psicología. con su sentido profundamente religioso y filosófico; naciendo entonces el pentatonismo en un punto remoto del orbe, o tal vez simultáneamente en varios lugares de la tierra.

Hay fuerzas y mandatos que permanecen ya en germen o latentes en la Naturaleza, y el pentatonismo, fué esta fuerza o mandato que como una imposición absolutamente consciente y original de la emoción humana, brotó del subconsciente de las razas.

Las civilizaciones pre-coloniales de América usaron o poseyeron el pentatono íntegro; después se ve también la forma del pentáfono en esas mismas civilizaciones, pero como una reminiscencia de la forma arcaica, y no de la imposición consciente del pentatonismo, pues un examen detenido y el estudio de los instrumentos arqueológicos, nos ha podido revelar casi con exactitud, las formas primitivas, tanto del pentatonismo como del pentáfono en la evolución del sistema utilizado por los indios de América.

Sánchez de Fuentes, dice: "Teniendo presente que los indios de América utilizaron, generalmente, la escala "pentatónica o pentáfona", según la opinión de notables especialistas en estos interesantes estudios [1] que

(1) También afirman que todos los indios de América utilizaron, como forma músical el «pentatono» o la «pentáfona», las siguientes autoridades, especialistas en esta clase de estudios: Alice Cunningham Fletcher, J. Walter Tewkes, Tilmore, Frances Densmore, Helen H. Roberts, Marguerite Beclard d'Harcourt, P. Pozzi, Theodor Baker, Dr. Boas, J. Acosta, etc.

nos relatan, confirmando esta aseveración, los descubrimientos hechos en los países americanos de instrumentos primitivos, como las «Antaras» o «Quenas», halladas en las huacas de la costa peruana, las ocarinas de Centro América y las pequeñas flautas hechas de huesos de animales y de tosca madera pertececientes, entre otras razas y tribus, a los quechúas, aymaras, antisanos, tupíes, chibchas, araucanos; a las diversas tribus indianas de los Estados Unidos del Norte; a los aztecas, yaquis, mayas, quichés, etc., de México; a los indios de las Antillas, etc...." Todo esto confirma, una vez más, la existencia del pentatonismo en todo el Continente Americano.

El mismo Sánchez de Fuentes en otro párrafo dice: "Todo induce a creer que nuestros indios adoptaron la escala «heptafónica» de los españoles, y es *seguro* que antes de la conquista cultivaron, como todos los indo-antillanos, la pentafónica, atributo de muchos pueblos primitivos, pero desconocida en España".

Y estudiando detenidamente la música de nuestra raza, comprobamos el mismo fenómeno. Analizando y clasificando las diferentes escalas de distintos países, acusan desde luego sus relaciones afines, y llegamos a la conclusión de que, el pentatonismo fué la forma arquetípica de las principales civilizaciones indígenas pre-hispánicas, siendo una modalidad específica no sólo de la música quichúa o incaica, sino de las otras culturas de nuestro Continente. Los instrumento, los giros melódicos de algunos especímenes, y el estudio sobre todo de sus escalas, nos comprueban elocuentemente en esta observación.

El pentatonismo, que es la modalidad *cosmomélica,* digamos, de la raza *Ande-Americana,* tiene por virtud de su hieratismo, transparencia y carácter anguloso (el signo escalonado), una profunda afinidad con el concepto geométrico y templario de la arquitectura. El parentesco entre estas dos expresiones del sentimiento y simbolismo religiosos, no debe sorprendernos. La música, ya lo hemos visto, nació con la religión, y ésta fué, asimismo. la que inspiró a los admirables arquitectos de los templos americanos. Sabiendo que las grandes culturas de América, precursoras de otras que le sucedieron, fueron las grandes civilizadoras: toltecas, mayas, aztecas y la inca del Perú, hay que convenir en que pocas modalidades de la música, se acuerda con más exactitud a la pureza y auténtica religiosidad panteísta del indio de América como la *escala pentafónica.*

El modo pentatónico usado en sus distintas formas bastó a los creadores indígenas de nuestro Continente pre-hispánico, así como a los habitantes del antiguo Oriente, para perpetuar en cantares y música hierática, sencilla y solemne (tal puede apreciarse en algunas obras peruanas, como el Himno al Sol captado por el compositor Alomía Robles), toda la gama de las emociones musicales, religiosas, épicas y líricas, tan perfecta y admirablemente como otras culturas pudieron realizarlo con distintas modalidades.

La misma afinidad que existe entre la concepción religiosa de la arquitectura y el pentatonismo, se advierte entre aquélla y la danza.

El pentatonismo fué y es una fuerza viva cuya emigración y transgresión no ha desnaturalizado el origen, y cuyo desarrollo no ha confundido a la forma: sino que el pentatonismo a través de sus emigraciones, ha sabido recibir la característica personal de cada pueblo «respondiedo a la difícil dualidad de naturalizarse sin desnaturalizarse, y de reformarse sin transformarse, como lo dice sabiamente Giacobe; y dada su expresión emotiva que ha podido llenar épocas arcaicas, es de una actualidad en el arte de muchos pueblos, como lo fué antiguamente en otros, y en lugares muy remotos.

Basta oír un motivo musical en pentatono, para sentir desde luego una sensación nostálgica de algo muy lejano y muy nuestro, de algo que nos da añoranza de raza y recogimiento religioso. Es como un llamado al espíritu ancestral que hay en nosotros; y en estos misterios, la voz del corazón es la revelación.

La religión y la música nos revelan el secreto ético de la vida misma. Y el pentatonismo como imposición consciente llegó a entronizarse en muchas religiones en el lugar de la oración, y que por su influencia sensorial llegó a sistematizar su uso, igual que en otras épocas las diferentes formas de la música han servido en los diversos eventos de la vida, y que por su función espiritual ha ocupado siempre lo sutil del pensamiento humano.

El pentatonismo fue el ideal común de las civilizaciones antiguas; inmutable en su forma, sencillo en su técnica, de actitud hierática en sus líneas (horizontal y vertical, del *signo escalonado;* cielo y tierra), es la actitud precisa, es el gesto expresivo, para poder analizar las culturas musicales de aquellas civizaciones y sus ramificaciones por todo el Continente.

Giacobbe dice: "Que el pentatonismo es un grado determinado de cultura estética musical, que aparece en la trayectoria ascendente de un pueblo, una raza o una edad hacia su apogeo, en el momento en que la conciencia colectiva se ha plasmado en orden, unidad y justicia, equidistando tanto de la sociedad bárbara, como de la decadente".

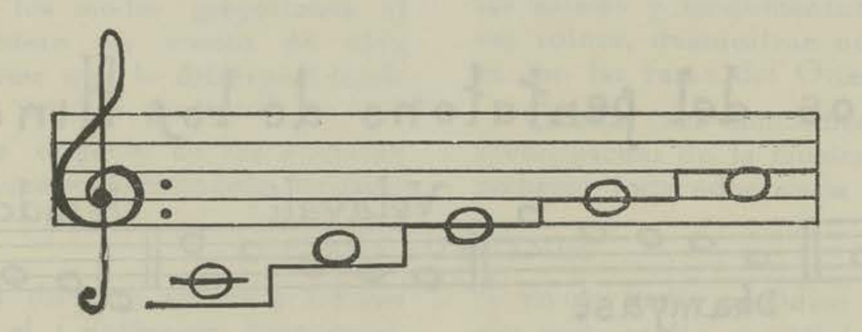
Tiene razón El pentatonismo fué la forma depurada y floresciente de una gran cultura.

En el imperio chino, bajo el gobierno de Hoang-ti, en el cual todas las actividades espirituales y materiales habían alcanzado el grado más perfecto de ordenación y florescencia, los chinos optaron por el sistema del pentatono, para expresarse musicalmente, que concebido por inclinación sensorial debía justamente perpetuarse.

Desde aquella época hasta hoy, es decir, 4,672 años, los chinos no han cambiado el sistema inmutable y sencillo del pentatono para expresarse musicalmente.

El fenómeno de la imposición estética del pentatono se ve repetido por muchos pueblos, que, como los chinos, aunque conocían el cromatismo perfectamente y practicaban otras escalas y modos, dieron privilegio a la expresión del pentatonismo.

Esto obedecía sin duda, en las civilizaciones de América, a un llamado religioso, en que el indio, adorando a sus dioses en la Naturaleza, encontraron que en la forma del pentatono, los sonidos de tono a tono, se movían en el *signo escalonado,* es decir: cielo y tierra.



Cielo: en donde está el El Gran Oculto, el que todo lo puede; en donde está Túnal (el Sol), el generador de la Tierra; en donde está Mezti (la Luna) Nunantzin (nuestra madre); en donde está Tláloc (Dios de la Lluvia) que hace que reviente el maíz del vientre de la Madre Tierra; Cielo en donde está Quetzalcoatl (Dios del Viento), el que hace cambiar las estaciones; el que vino a civilizar a los pueblos, etc.

Tierra: la fecundadora, la próvida, que desflora su vientre en dádiva generosa de cosechas, que son el pan del hombre.

Es por esto que el *signo escalonado* y el *pentatono* no pueden separarse, pues son los *dos* la conjugación espiritual en que el indio resumió todo lo grande que para él existía: RELIGION Y MUSICA.

HISTORIA Y TRAYECTORIA DEL PENTATONO EN LAS RAZAS DE INDO-AMERICA

En el esquema histórico (de Giacobbe, tantas veces citado), encontramos que la radiación emigratoria del pentatonismo, se extendió aceleradamente en Asia. "De China pasó inmutable al Japón en donde se formularon los cuatro modos diferentes de escalas pentatónicas; su espíritu y su empleo. Fué, como en China, la expresión musical de la religión y del pueblo".

"Así también lo encontramos simultáneamente, con el mismo sentido formal y esencial, en Corea, Siam, Java, Indostán, Mongolia y

Turkestán, manifestado *casi siempre* en ins= trumentos de filiación china".

"En relación al estudio arqueológico de América, a su etnología y al origen de su cultura, el pentatonismo usado como medio comparativo, en el aspecto racial, podrá ase= verar intuiciones ideales, fijadas por más de un sabio e inconfirmadas aún, porque muchas veces, más que la geología y aún más que la filología, la musicología puede develar secretos insospechados y confirmar orígenes inciertos. La Historia nos demuestra que el pentato= nismo es una imposición consciente, porque los antiguos orientales que tuvieron la prio= ridad de su uso, conocieron no solamente todas las leyes físico=acústicas, sino también las especulaciones de relaciones teóricas y los sutiles artificios filosóficos, muchos siglos an= tes que Pitágoras y sus sucesores occidentales".

"Continuando la trayectoria de emigracio= nes seguidas por el pentatonismo, lo hallamos en una época remota también en la India. Este país, que había descubierto divisiones acústicas menores al semitono, formando un sistema de escalas exóticas de verdadera hi= persensibilidad, adoptó, para su expresión re= ligiosa y litúrgica, el sistema pentatonal".
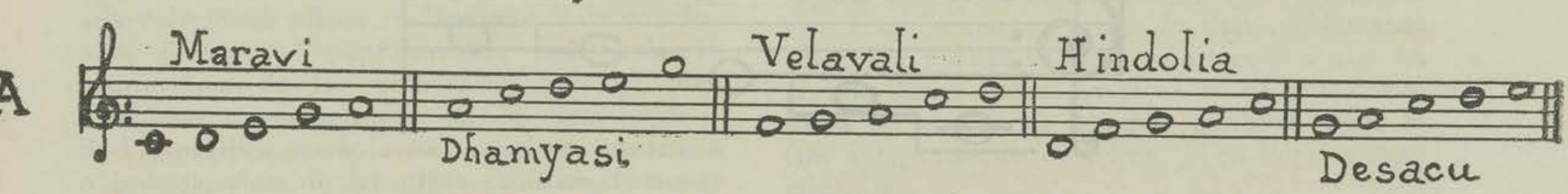
"Sir W. Jones en su «On the Musical Modes of the Hindus», nos explica el sistema dividido en cinco modos (uno más que los japoneses). Estos cinco modos, llamados: Ma= ravi, Dhamyasi, Velavali, Hindolia y Desacu, servían para distinguir la última especie de las tres de los «rag y raginess», antiguas melodías de carácter litúrgico. En su orden, estas melodías adoptaban las escalas siguientes:

1°—Las Sumpoorm, que se componían con escalas = eptafónicas;

2°—Las Knadoo, que se componían con escalas = exafónicas;

3°—Las Codoo, que se componían con escalas = pentatónicas.

Los cinco modos con la denominación ante= dicha, eran los siguientes:



"Los conocimientos históricos actuales, y siguiendo el orden cronológico de los mismos, apuntan que el pentatonismo se ordenó como sistema musical 3,000 años antes de J. C. Este sistema era practicado ya, desde mucho tiempo antes, empíricamente por el Celeste Imperio, pero correspondió al sabio Ling=Lung la gloria de coordinar y explicar la naturaleza y el empleo de dicho sistema. Es asombroso saber que ya en aquella época, es decir, 2,068 años antes que Pitágoras, Ling=Lung descubriera el origen de las relaciones har= mónicas (hipertonos) y la división de la octava en los doce semitonos cromáticos y que la extensión sonora alcanzara ya el límite de tres octavas; y más asombra aún, que cono= ciendo ya el fenómeno generador del sonido y sus especulaciones (casi tal como lo cono= cieron los griegos), los chinos llegaron a re= ducir el conjunto por placer estético, a la simplicidad limitada del pentatonismo".

Llegó inmutable el pentatonismo al Japón procedente de la China, y los del Celeste Imperio formularon los cuatro modos dife= rentes de escalas pentatónicas; su espíritu y su empleo. Fué como en China la expresión musical de la religión y del pueblo, originando instrumentos que aún hoy subsisten para la ejecución de su música que es pentatónica.

Después emigró hacia Occidente, no lle= gándose a confirmar aún si fueron las con= quistas de los asirios=caldeos bajo el imperio de los sargónidas quienes pudieron traer el elemento musical y expandirlo progresiva= mente por Occidente, o más posible y acerta=

damente tal vez fué la del Imperio de Alejandro Magno, que con la fusión de culturas pudo conocer, asimilar y enseñar el sistema, haciéndolo llegar hasta Europa. Sin embargo, se asegura que ya antes del imperio griego, se conocía el pentatonismo en Persia, por acercamiento geográfico, y más aún por los similares de raza, con la India, y de allí pasó a los países semitas para extenderse hacia Egipto, Asia Menor y Grecia antes de las conquistas de Alejandro.

"Pero la verdadera aparición del pentatonismo en Europa y en forma parcial, se ha encontrado en la codificación monumental e inspirada del canto de la Iglesia Romana, llamado también canto gregoriano. En este canto, fuente de toda la música de Occidente y de las revoluciones de fin de siglo, hallamos el pentatonismo manifestado en forma episódica, pero altísimamente empleado en su poder dramático y en una creación auditiva que los pueblos de Oriente y de América no conocieron: el empleo melismático o de la vocalización. Injertado en la profundidad de matices inefables de los modos gregorianos, el pentatonismo adquiere un acento de vida dramática tan sublime que lo diferencia totalmente del espíritu asiático genitivo".

Estudiando los orígenes de las primeras civilizaciones de nuestro Continente, hallaremos que la radiación emigratoria del pentatonismo, no sólo abarcó a toda Asia, sino que, desde allí se extendió también hacia nuestro Continente. Recordemos que aunque ha sido muy discutido el punto de partida de la gran civilización tolteca, hay muchos historiadores que sostienen aún la tesis de que dicha civilización hizo su entrada del Oriente por el Estrecho de Behring. En todo caso, el pentatonismo, o nos vino de allá, o les fué de aquí. Además, ¿cómo se explica que exista el pentatono en el Perú y otros lugares del Sur, como también entre los Pieles Rojas de la América del Norte, y hayan permanecido los pueblos del Centro sordos e ignorantes de una forma musical que iban repitiendo en sus peregrinaciones las distintas tribus que emigraban? La «Peregrinación de Aztlán», la peregrinación de los mayas hacia el Petén y las peregrinaciones de que nos habla el POPOL-BUJ, son ejemplo elocuentes para suponerlo así. Además, la característica mongólica de nuestros tipos indígenas y también de los dioses, sacerdotes y guerreros de las estelas y monumentos de nuestras valiosas ruinas, demuestran nuestra antigua alianza con las razas del Oriente.

Queda ésto como base para una buena investigación de la música autóctona, y poder rechazar toda adherencia o deformación.
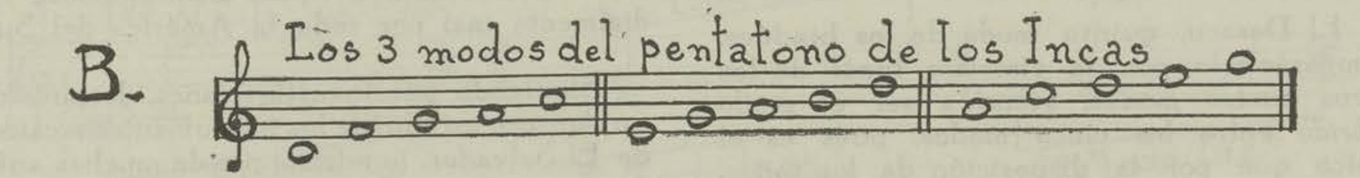
CONCLUSIONES

Estudiando los diversos modos y formas del pentatono en el Continente Americano, encontramos en los incas del Perú tres modos, generados y utilizados en forma original y sabia. Siendo estos tres modos de construcción idéntica, completan o forman así un sistema de escalas que en la teoría de los hindúes existe en número de dos.

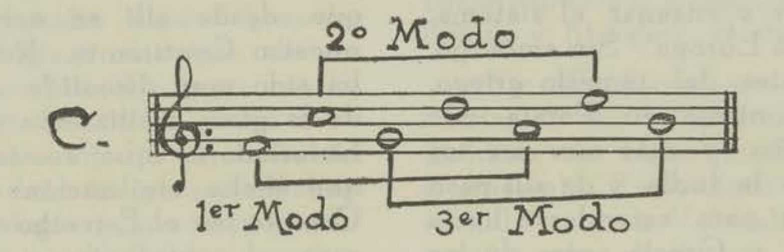
Estos modos corresponden a los denominados: Dhanyasi e Hindolia (véase el ejemplo A) "y en su límite melódico de séptima menor que encierra las posibilidades del sistema en una indefinición constante".

Esos tres modos de los incas, se extendieron en las culturas similares de Bolivia, Ecuador y Argentina.

En el ejemplo que sigue podemos ver los tres modos del sistema pentatonal de los incas:
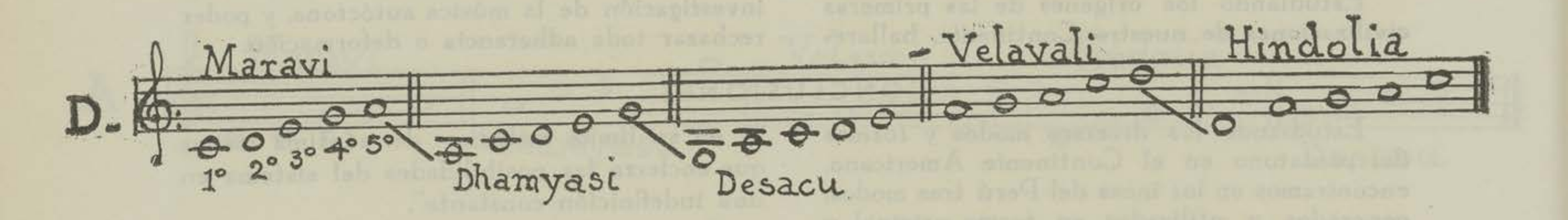


"La formación de estos tres modos es idéntica y simétrica, que se generaron (según Giacobbe) claramente en la teoría de las escalas de «quintas» de los chinos antiguos, formando una sucesión de cuatro quintas justas por escala, y que siendo fragmentos de la escala de seis quintas de DO mayor, eluden el semitono para generar tres modos originados así:



y regidos en la sucesión de quintas por el límite de tercera mayor, cuyas tónicas guardan relación de quinta en la forma ingeniosa arriba expuesta".

Estas concomitancias analíticas, y estas observaciones llevadas a cabo por el sabio musicólogo Giacobbe vienen a dar mucha luz en los estudios americanistas, pues con argumentos basados en estudios verdaderamente científicos y como resultado de profundas y largas investigaciones, con sus hallazgos corrobora la posibilidad de un descubrimiento y la unificación con el Extremo Oriente, anteriores, muy anteriores a la conquista española. ¡Quién sabe si muchos siglos antes de la conquista española, la América no fué descubierta y conquistada por razas del Extremo Oriente...!

Volviendo a los cinco modos de los hindúes, estudiando encontramos que: el primer modo Maravi en su última nota LA, bajando una octava, genera el segundo modo Dhamyasi, y que éste a su vez en su quinto grado SOL, genera el último modo Desacu; el tercer modo Velavali en su quinto grado, genera asimismo el cuarto modo Hindolia, como se puede ver en el ejemplo D.



Quedando así bien definidas dos fuentes generadoras o ramales de unión:

1°—El Maravi genera al Dhamyasi y éste a su vez a Desacu.

2°—El Velavali, genera al Hindolia.

El Desacu, quinto modo de los hindúes, comparándolo con la simetría tonal de los otros cuatro modos, viene a ser el modo *híbrido* entre los cinco modos, pues es el único que por la disposición de los tonos, resulta una inversión de los dos modos designados: Maravi y Velavali.
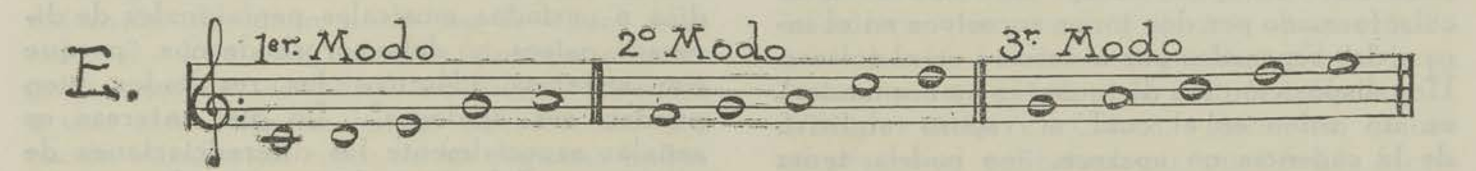
Los otros dos modos: Dhamyasi e Hindolia, tienen otra forma simétrica tonal.

***

Volviendo al pentatonismo en América, ya hemos visto los tres modos de los incas del Perú, cuyo sistema se extendió desde Huánuco hasta Cuzco y Puno, difundiéndose radialmente casi por toda la América del Sur.

Siguiendo mis investigaciones, después de un riguroso estudio de los instrumentos arcaicos de El Salvador, lo mismo que de muchas antiguas melodías indígenas, he encontrado tres modos o formas del pentatono, pero que transportando o siguiendo el orden de los tonos diatónicos de la escala de DO mayor, tenemos los siguientes modos:

Los 3 modos del pentatono de los Toltecas



De estos tres modos, el primero, corresponde al primer modo de los hindúes, denominado: Maravi; el segundo, corresponde al tercer modo de los hindúes, denominado: Velavali; y el tercer modo queda como los tres de los incas resumidos en dos modos de los hindúes, aunque de distinta denominación y forma.

Los tres modos incas están comprendidos (como ya dijimos) en las dos denominaciones hindúes: Dhamyasi e Hindolia; y los tres modos pentatonales (llamémosle) de los toltecas de Cuzcatlán, están comprendidos en los dos modos hindúes, denominados: Maravi y Velavali.

Estos tres modos pentatonales de los toltecas, de formación idéntica (por la disposición de los tonos), completan también un sistema de escalas que en la teoría de los hindúes (como en la de los incas), existe en número de dos.

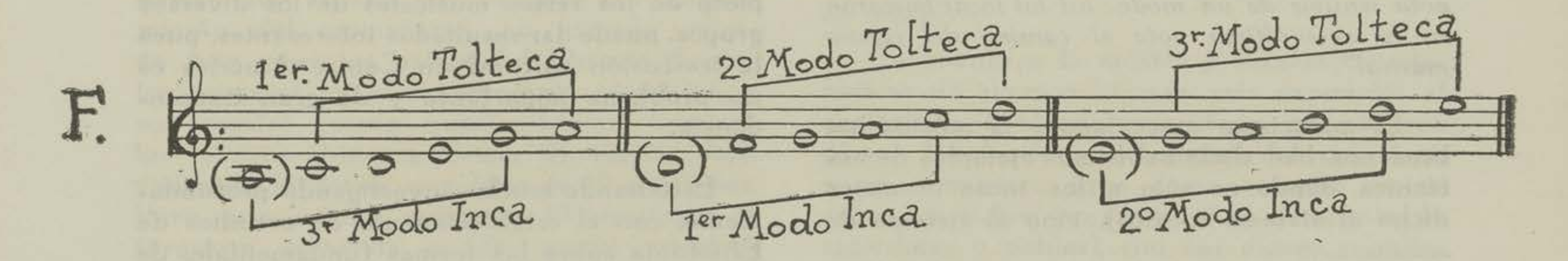
En México, Guatemala (el Petén y otros lugares), como en El Salvador, se han encontrado fragmentos musicales, vaciados en la escala que corresponde al primer modo de los hindúes, o sea el Maravi.

Esta misma forma y modos del pentatono, existe también en muchos lugares de la América del Norte y del Sur. En México se encuentra en casi todos los lugares de la civilización tolteca; por eso creo no equivocarme al suponer que, estos modos y formas del pentatono, fué la que perteneció a la civilización tolteca y sus radiaciones.

Ahora bien, buscando y estudiando el origen técnico, o mejor dicho, las consecuencias matemáticas y teóricas del pentatono de los incas y el de los toltecas, he encontrado un hallazgo que bien puede ser una revelación: que los modos de los toltecas (que se generan fiel y claramente en la teoría de escalas de quintas de los chinos antiguos, y regidos en la sucesión de quintas por el límite de la tercera mayor) son en «modo mayor» y las formas de los incas, en «modo menor», derivados de los modos toltecas.

He aquí cómo he llegado a descubrir ésto: como en la teoría de la escala diatónica, que para encontrar su relativa menor de una escala mayor, hay que bajar una tercera, por ejemplo: en la escala de DO mayor, bajando una tercera, tenemos: LA menor.

Lo mismo he hecho con el pentatono en los tres modos de los toltecas, y el resultado me ha sorprendido más, porque dieron exactamente los tres modos de los incas. He aquí el ejemplo:



Así, los tres modos de los toltecas son «mayores», y los tres modos de los incas son «menores». Sólo que, como el pentatonismo por su forma tonal no permite medios tonos, y por su reducida extensión de cinco notas, forma un sistema completamente independiente y original.

Así, pues, las notas límites tanto del pentatono tolteca como del pentatono inca, (primera y quinta nota) se hallan separadas por una «tercera mayor» en el tolteca y una «menor» en el inca, del cuerpo melódico de la escala, formado por dos tonos sucesivos en el inca y dos separados por la tercera en el tolteca. Una disposición tan disjunta (en ambos modos), en un orden en el cual el reposo auditivo de la cadencia no aparece, "no podría tener solución de continuidad melódica, por la independencia disyuntiva de los tonos, y por la falta de funciones relativas de los mismos".

Como no tenemos el séptimo grado en estas escalas, la «tercera» en la forma de los toltecas como en la de los incas *es la* que determina los modos de «mayor» y «menor». El agudo sentido formal y sensitivo de los incas (dice Giacobbe), parece haberlo entendido así, y un detenido análisis del empleo de estos modos nos demostrará ampliamente que la música incaica, como toda la música griega, está formada sobre sucesiones melódicamente descendentes.

Aristóteles explica el sentir griego a este respecto, diciendo que todo movimiento melódico «natural» se opera del agudo al grave; puede que los quechúas no hubieran hecho un problema de la cuestión (1), pero estéticamente resolvieron sus modos en la forma siguiente:

En la gráfica de Giacobbe están los tres modos de los incas, sólo que comienza cada escala por la última del pentatono; o sea: en lugar de RE, FA, SOL, LA, DO, comenzaremos la escala por la última nota, así: DO, LA, SOL, FA, RE, "y entonces la función atractiva de la nota final, daba apoyo y resolución al sistema, y en la misma forma que los griegos hacían del Parhypate *o ante-última nota sensible de un modo, así los incas buscaron en la ante-última nota el camino del reposo musical*".

El misticismo gregoriano y la música hebrea nos han dado bellísimos ejemplos de esa técnica, dando no sólo a los incas (o mejor dicho al sistema incaico), sino al sistema de las radiaciones toltecas, el camino para resolver este problema, y recursos de variedad en los medios de expresión.

Las similitudes que encontramos en melodías o períodos musicales pentatonales de diversos países, no debe sorprendernos, "porque con sistemas idénticos los resultados bien pueden ser análogos". Lo que interesa es señalar especialmente las diferenciaciones de carácter modal y psicológico que lo caracterizan en cada nación en donde nació o se impuso el pentatonismo.

Así podemos ver que: China imprimió al pentatono un estado de *quietismo y serenidad* que quedó invariable en sus muchas emigraciones, diferenciándolo apreciablemente del estado espiritual y afectivamente puro que el canto de la Iglesia Romana le ha señalado. En el Japón, en cambio, difiere de la música china por esa «alegría serena» inseparable al espíritu tradicional religioso. En cambio, en su acción dramática es pintoresca, patética y sincrónica, como llena de «belleza graciosa y expresiva» en las manifestaciones populares.

Pero en todos estos lugares, el pentatonismo diverge totalmente *con el espíritu dramático y sensorial* que los pueblos de Indo-América supieron comunicarle.

Yo creo no equivocarme al afirmar que: el pentáfono o mejor dicho el pentatonismo, no ha sido solo patrimonio de los incas en el Nuevo Mundo. El pentatonismo fué la forma corriente en la música indígena de todo el Continente, sólo que, en las distintas regiones y razas, tenían diversos modos y formas de emplearlo.

Sin embargo, un análisis cuidadoso y completo de los restos musicales de los diversos grupos, puede dar resultados interesantes, pues la trasfusión cultural en Centro América es un problema importante y de gran trascendencia.

Estudiando mucho, investigando profundamente, con el establecimiento de estudios de Etnofonía sobre las formas fundamentales de restos musicales de las diversas épocas y de los diferentes grupos raciales, está abierta la ruta para una mejor comprensión del desarrollo de la cultura centroamericana.

(1) ¿Y por qué no, aquellas grandes civilizaciones indígenas no hubieran hecho éllos también un problema de la cuestión? ¿Acaso las ruinas de las antiguas civilizaciones de América no tienen tanta elocuencia y cultura avanzadísima como las ruinas de la antigua Grecia?

CROMATISMO Y FORMA ARCAICA

La música autóctona de los indios en nuestras regiones americanas, rara vez pasó de una extensión de cinco notas en la época precolonial. Fué más reducida aún, pues en algunas regiones se ajustó su diseño melódico a una extensión de cuatro notas o sea una escala tetrafónica, como en las regiones maya-quichés de la República de Guatemala. Ejemplos muy elocuentes de ésto, nos ha dado el maestro don Jesús Castillo, con sus valiosos hallazgos en esos lugares, mediante una labor de años y años de profundo y meditado estudio.

Brasseur de Bourbourg fué el primer investigador que encontró una escala tetrafónica con la «tercera menor», en el drama musical de Rabinal-Achi o Baile del Tun, quien hizo una traducción al francés de la obra escrita en lengua quiché por Bartolo Ziz, publicada en París en 1862.

En un pebetero de mi propiedad, encontrado en excavaciones en el centro de la capital salvadoreña, estudiándolo, comprobé (como ya se ha visto) una escala tetrafónica de progresión cromática, lo que acusa desde luego un grado de civilización muy adelantada. El conocimiento del cromatismo en las civilizaciones pre-hispánicas, no es de extrañar, como lo veremos en seguida.

En algunas regiones del Continente de culturas pre-hispánicas avanzadísimas, como en los mayas, aztecas, toltecas y los incas de la América del Sur, poseen escalas especiales que revelan el adelanto que alcanzaron éstas. Los taraumaras poseen una escala «tonal» de seis notas de tonos enteros, tal como la escala debusyana, y los mayas y aztecas usaron otras escalas pentáfonas y exafonales que acusan, en cambio, el conocimiento del cromatismo, no siendo extraño ésto, pues los países del Oriente fueron los primeros en el conocimiento cromático, y sus escalas fueron numerosísimas, llegando los teóricos chinos a formar 84 escalas derivadas de la escala cromática de 12 semitonos. Pero esta misma escala de 12 semitonos la formaron repartida *en dos escalas paralelas* de «seis tonos» consecutivos, es decir, que la primera nota de la escala inferior hacía «quinta» con la primera de la escala superior. Lo que viene a ser igual a las «escalas exatónicas» *de la modernidad.* En el diagrama de la producción de los sonidos de la escala cromática, que nos da a conocer en su estudio sobre música e instrumentos chinos Chih Meng, vemos que el creador de esto fué Huang Ti, 27 siglos antes de Cristo. Pero los chinos adoptaron el pentatonismo, pues fué la forma que satisfizo la aguda sensibilidad oriental, y su virtud sagrada y ética está consignada en el segundo de los King, o sea el CHI-KING, Cantos Populares de aquel hombre sabio, de gran sabiduría moral, Confucio, y de quien proviene esta singular opinión: "¿QUEREIS SABER SI UN PUEBLO ESTA BIEN REGIDO Y BIEN CIVILIZADO? CONOCED SU MUSICA".

La comprobación del conocimiento cromático lo podemos encontrar en los instrumentos, por antiguos que sean, pues en las mismas naciones que usaron el pentatonismo, dichos instrumentos fueron y son obligatoriamente cromáticos (por ley física); pero usados en forma pentatonal. Nuestras flautas indígenas primitivas, como el rudimentario y sencillo «pito de caña», cubriendo solamente la mitad de un agujero practicado en el tubo sonoro, da la fracción «semitono», que origina sea cual fuere el número de agujeros, el sistema cromático. Así los pueblos de Oriente como los de América, deliberada y conscientemente optaron la reducción equilibrada del pentatonismo, porque en él encontraron y sintieron los elementos mesurados y expresivos de su hieratismo, de su panteísmo contemplativo y de su quietismo estético, que nos ha dado, a través del tiempo, frutos diversos y usos insospechados.

"Como ejemplo de inmutabilidad musical es único".

En cuanto a la música y escalas características de algunos lugares más expuestos al contagio, y habiéndoles quitado además sus dioses los frailes catequistas del coloniaje, muchos músicos (que como se sabe tenían entre los indios pre-hispánicos jerarquía de sacerdotes y nobles), con sus dioses, sepultaron también sus instrumentos y con ellos el secreto de su arte, dando lugar a las influencias perturbadoras de la música de los conquistadores.

Las flautillas o trompetas de que nos hablan los cronistas y Brasseur de Bourbourg, no resistieron como otras piezas arqueológicas el peso de las centurias de años, y si se han rescatado algunas en las excavaciones, entre ellas algunas han salido mutiladas e imperfectas, pero para suerte de la Historia y el estudio, otras se han rescatado en perfecto buen estado para confirmar estos conceptos.

En los países del Sur, como en el Cuzco y otras ciudades milenarias, cuyos tesoros fueron sepultados bajo la roca (como en los incas), siendo inviolables para el tiempo y sus atentados, sí se han rescatado bellos ejemplares que están pregonando la existencia del pentatono en nuestras civilizaciones indígenas.

Algunos ejemplares arcaicos de flautas encontrados en nuestro territorio, demuestran por el número de sus agujeros y por los sonidos que emiten, que su extensión no pasó de un pentatono o pentáfono, como ya lo hemos visto.

En el minucioso y especial estudio que he llevado a cabo de nuestras flautas arcaicas, he llegado a comprobar, que aunque por ley física sean obligatoriamente cromáticos existiendo o conteniendo ellos el diatonismo epitafónico y cromático, en la obturación parcial de la columna de aire, están de tal manera repartidos o dispuestos los cuatro agujeros en el tubo, que al insuflar tapando y destapando progresivamente los agujeros dan el *pentatono integral perfecto*.

Esto viene a demostrar, que conscientemente elaboraron sus flautas o instrumentos con la medida o extensión para dar la forma pentatonal, sin tener necesidad de hacer o buscar el pentatono en un instrumento que diera una sucesión de sonidos diatonal o cromáticos. Además, el número de agujeros (4 y el de la embocadura 5), así como la distancia calculada y consciente, viene asimismo a demostrar el conocimiento y estudio que tenían de la forma adoptada. (Véanse los ejemplos en las páginas de las ilustraciones de flautas arcaicas).

Yo creo que el pentatono no provino de otro lugar excontinental, *sino que nació y desarrolló independientemente las mismas características desde el estado neolítico*, semejantes a las civilizaciones de la India, la China y el Japón, estableciendo la teoría inconcusa (como acontece con el culto fálico, por ejemplo) de que las mismas ideas pueden desarrollarse en el pensamiento humano en distintos medios geográficos sin ninguna influencia ulterior.

Otra observación importante que viene a confirmar aún más la existencia del pentatonismo entre los antiguos habitantes de nuestro Continente, es: que el movimiento melódico en la música indígena, con muy raras excepciones, va del agudo al grave. Los indios para resolver un período melódico, hacían una progresión descendente, casi siempre de la dominante a la tónica. Y no se ve el caso en los especímenes autóctonos, de que el reposo final de un período melódico ascienda a la octava.

Parece como si las civilizaciones indígenas, quisieran vengarse, guardando en el misterioso silencio de sus catunes y en la perecedera y variable continuidad del mecanismo oral, todo el secreto de la raza, de su historia, de sus ritos y de su moral, y en un hermético mutismo calla, como si a la par del Egipto, por siglos aún, debiera de esperar el Champolión que devele los misterios del pasado.

Establecida la imposición consciente del pentatonismo, el pentáfono que aparece en trozos más antiguos de la música de nuestro Continente, fué la forma arcaica y rudimentaria de la música indígena, en las antiguas civilizaciones de América.

Establecida también la extensión de «quinta», en el diseño musical indígena, puede con un cuidadoso análisis examinarse cualquier trozo musical (que casi nunca pasa de cuatro compases, repetidos hasta que se quiere oír); si aparece una «sexta» nota, téngase casi la seguridad de que el trozo es colonial, comprobándolo con el examen del ritmo, de la cadencia o movimiento de la línea melódica.

A raíz de la conquista, existió una larga lucha de mutuas imposiciones estéticas; de aquella imposición de aptitudes expresivas, nació primero inconscientemente y más tarde deliberadamente, un injerto musical que corresponde perfectamente al tipo de mestizaje de ambas razas: es la música criolla, base de nuestro folklore.

Veamos lo que dice a este respecto Cárlos Raigada, etnofonista peruano: "Hay que advertir también, que el mestizaje no es, ni

fué nunca absoluto: el herido orgullo autóctono retiene para su sagrada intimidad lo que le es espiritualmente propio. La resistencia pasiva logra mantener intacto el sentimiento musical aborigen con todos sus elementos constitutivos. Es una retirada táctica: la música mestiza quedará para los mestizos; el indio conservará pura su tradición, que representa siglos de herencia oral".

Y cuatrocientos años después que nuestra América se conmovió bajo la planta del conquistador, la realidad confirma definitivamente aquella actitud defensiva del orgullo autóctono, aquella reserva enérgica y resuelta, que se ha venido trasfundiendo de generación en generación hasta la época actual. Así, tenemos perfectamente diferenciados, tres tipos o géneros de música: la música indígena pura o autóctona; la música criolla o mestiza, y la música folklórica, que corresponde a cualquiera de estos tres tipos o formas, pero con modalidad propia. Música del ambiente, digamos.

No hay que confundir, pues, que la música de aspecto puramente indígena, se distingue por la naturaleza de sus elementos sonoros característicos.

Tamizando los sentimientos y conceptos indígenas, encontramos un sedimento musical autóctono puro, ingenuo y bello, y veremos que, a pesar de todo, entre la caligie de los tiempos, se alzan las ruinas y los restos aún expresivos que irradian algo original e intenso de aquella música, que trasciende a sangre y lágrimas. Y en las lejanías remotísimas del espacio, a modo de música sentimental y panteísta, escúchase el retumbar monótono y sollozante son de los tepunahuastes que laudan a Quetzalcoatl, elevando su plegaria con los cartuchos del sahumo aromoso del copal-pom. Mientras los Teocallis o Cúes, recortados en el azul-celeste de los trópicos, se levantan espléndidos para cantar con líneas que son gestos, la grandeza de ayer, y que nos sigue hablando con voces inaudibles que sólo el corazón entiende.

Las rutas y los campos de la música autóctona hasta hace pocos años en América, permanecieron vírgenes, inexplorados. Pero vino el momento de la revelación, vino el momento en que el ancestro palpitó y vibró, latentizando un imperativo anhelo de encontrarse a sí mismo, de manifestarse en todas las expresiones con los delineamientos propios de la herencia racial. La América, como todos los países de visión grande, comienza a sentir el imperativo de una reacción nacionalista: un gran deseo de retornar al cultivo de las formas antiguas y propias, a los tiempos de las flautas primitivas, y a los instrumentos percutores de ritmos autóctonos. Y es que estos pueblos han comprendido ya que una alta cultura sólo se alcanza perfeccionándose a sí mismo, pues como el árbol, "toda cultura humana arraiga en la tierra y de la tierra se levanta". Y vino el rebuscamiento, el atisbo, la inquietud autóctona en tanteos y ensayos, que si no nos han puesto en el verdadero camino de encontrarnos, ya ha despertado en nosotros la necesidad de sentirnos y de SER VERDADERAMENTE CENTROAMERICANOS.

CLASIFICACION DE MELODIAS INDIGENAS

Siendo la música parte integrante de la cultura de un pueblo, puesto que en ella expresa sus emociones y sentimientos, tiene que llevar en sí, tanto en su fondo como en su forma, las características de la raza o razas que habitaren la región donde esta música es producida, pudiéndose en consecuencia dividir o clasificar la música como a sus habitantes, en autóctona, en mestiza o criolla.

Siendo el principal mestizaje producto de la raza española y las tribus aborígenes, de ahí que en casi toda la América Latina se sienta la influencia de aquella raza.

Veamos lo que dice respecto a las investigaciones de la música de la raza, la destacada folklorista Henrietta Yurchenco: "La música es una de las formas de expresión más profundas de la humanidad; y por ella sabemos más de los procesos mentales del hombre, que por la lectura de volúmenes enteros. Por consiguiente, para estudiar a un grupo humano determinado, es indispensable ocuparse también de su música. Estas investigaciones revisten gran valor, no solamente para el antropólogo, como manifestaciones de una determinada cultura, sino también para el compositor y el estudiante de música".

Es extremadamente difícil toda labor que se encamine a la investigación de nuestra música vernácula, pero es infinitamente más

difícil aún y en extremo delicada, la parte de esta investigación que se concreta a clasificar y analizar el material compilado.

Hay que tener presentes las corrientes inmigratorias que pasaron en épocas pre-hispánicas por nuestro territorio.

Por el Norte, nos vinieron primero las civilizaciones: la tolteca, la maya cuyo antiguo imperio abarcó parte de varios lugares de Centro América, en cuenta considerable porción de la región cuzcatleca (los restos de antiguos templos y ricos ejemplares arqueológicos, lo comprueban más cada día), la azteca, nahoa-pipil, la maya-quiché, la de los pocomames, etc.

Por el Sur, la fuerte civilización inca y de otras razas, que desde mucho antes de la llegada de los conquistadores emprendían peregrinaciones de intercambio comercial, o tal vez con el solo fin de peregrinar, que ha sido siempre una necesidad innata e imperiosa en todos los aborígenes del Continente Indo-Hispano. Es oportuno recordar, que el Bálsamo de El Salvador, desde época lejanísima, se le viene nombrando por Bálsamo del Perú, designación impropia, pues es bien sabido que el bálsamo ha sido y sigue siendo producto exclusivo de la Costa del Bálsamo de nuestra República. Pero los peruanos, desde antaño, venían en largas excursiones, sólo para llevarse el precioso producto, que con el tiempo exportaron a Europa con el nombre de Bálsamo del Perú.

Estas corrientes inmigratorias, están señaladas en la obra de Etnofonía «La Música Maya-Quiché», de don Jesús Castillo, al transcribir un párrafo del Dr. Karl Sapper, que a su vez cita al investigador americanista Lehmann. Veamos lo que dice el Dr. Sapper:

"El mismo investigador (Lehmann) ha demostrado que a lo largo de la Costa del Pacífico ha habido dos corrientes culturales antagónicas: una mexicana hacia el Sur y otra sudamericana hacia el Norte, por lo cual se han verificado complicadas transmigraciones de pueblos. Hasta la América Central Septentrional ha recibido en Guatemala y Chiapas restos de esta emigración hacia el Norte, mientras que Yucatán ha estado expuesto temporalmente a la invasión mexicana".

Me he visto obligada a citar estos párrafos de eminentes historiadores, para dar fuerza al argumento de personales observaciones, como verán mis queridos lectores, al entrar en materia de la clasificación de melodías indígenas de El Salvador.

Los pocos motivos o temas indígenas que aparecen en esta clasificación como representativos del MELOS verdaderamente maya, tolteca y pipil de Cuzcatlán, fueron sometidos a largas observaciones y estudios, habiendo llevado a cabo desde hace muchos años, intercambio de observaciones con el compañero de investigaciones, el gran etnofonista guatemalteco don Jesús Castillo, quien habiéndolos estudiado, vino a confirmar lo que yo ya tenía anotado sobre dichos temas.

Estas muestras indígenas las he clasificado como sigue:

PRIMER GRUPO

Las variedades que presentan analogía a cantos de pájaros, o sean aquellas que pueden haber sido originadas por la imitación que el indio hizo del ejemplo demasiado elocuente que la Naturaleza le daba en los cantos ornitológicos.

SEGUNDO GRUPO

Melodías que presentan semejanza con algunos especímenes aztecas y nahoas, tanto en la extensión del diseño melódico, como en el carácter mismo de la modulación y su forma.

TERCER GRUPO

La integran las inconfundiblemente autóctonas de la región maya-lenca, y que tienen modalidades similares en otros grupos indígenas de nuestro territorio, tanto por la extensión del diseño melódico, como en la forma y ritmo.
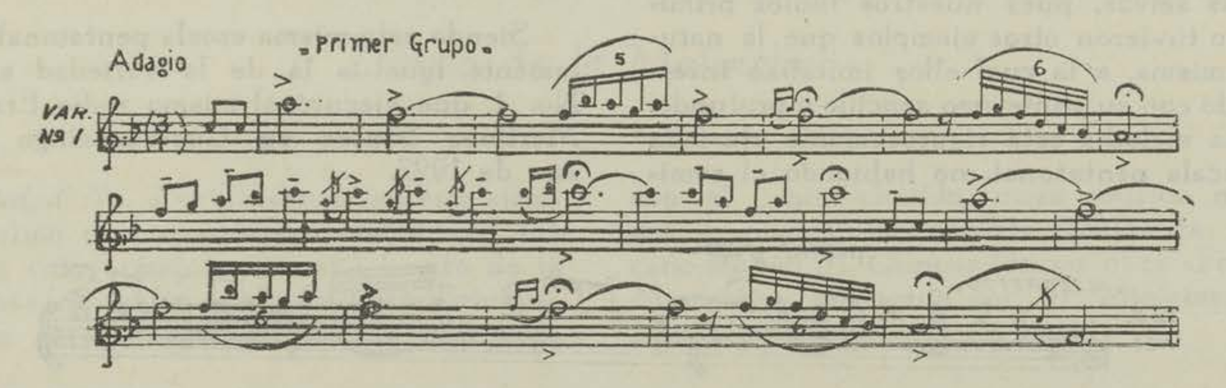
CUARTO GRUPO

Temas o muestras de procedencia americana precolombina, en las que se siente alguna semejanza en ciertas cantilenas de señaladas tribus de la América del Sur. ¿Interpolaciones raciales de las corrientes migratorias del Norte y del Sur...?

Vamos ahora a tratar las características del PRIMER GRUPO.

El diseño de estas muestras clasificadas en este Grupo, es limitado en su modulación: la manera de frasear tiene una característica inconfundible; los elementos melódicos son exactas imitaciones de nuestros pájaros selváticos, principalmente con algunos pasajes emitidos por el PITO REAL, la CHILTOTA, el GUARDA-BARRANCA y el ZENZONTLE (especialmente este último).

Trataremos ahora las melodías pertenecientes al PRIMER GRUPO.



Esta melodía, aunque no tiene una fuerte semejanza al canto de pájaros, la he catalogado en este primer Grupo, por sentir en ella un carácter puramente indígena primitivo. Está toda ella empapada de un cierto hieratismo y sentimiento, que evoca desde luego algo presentido en nosotros de la raza, en época muy lejana. La manera de frasear no es la usal de los iberos; ni es la rudimentaria y pobre de otros grupos indígenas del Continente. Es ejecutada con largas pausas que desorientan completamente para captar el ritmo; pero acercando, cuanto me ha sido posible, los diferentes elementos, he logrado esta forma y también para no perder la correlación entre ellos. (Véase ejemplo No. 1).

Fué ejecutada en pequeña flauta de carrizo de caña; el músico que la ejecutó es un indio llamado Francisco Martínez Santos, en Mejicanos y Cuscatancingo en el año de 1926, que la aprendió de su padre, y la conservan y transmiten a sus descendientes como una herencia de familia indígena. La melodía pertenece al grupo en donde antiguamente existieron los pocomames (Chalchuapa, en donde están las ruinas del antiguo templo de Tazumal) y ha sido extendida hasta los pueblos indígenas de Mejicanos, Aculhuaca, Cuscatancingo y San Sebastián, pertenecientes todos al grupo azteca-mexicano, en donde se habla la lengua mexicana.
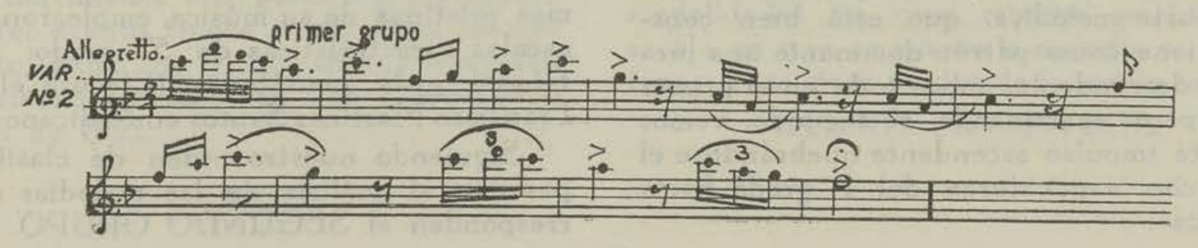
La escala de esta variedad No. 1 es una escala «sextafónica», pues tiene la ausencia completa en todas sus frases, del 7° grado. Puede que el 4° grado sea una modificación hecha a raíz de la conquista, es decir, agregaron el «medio tono» «SI bemol», o sea una *sexta nota* a las *cinco* que formaban la escala pentatonal, forma original en que se vació la melodía.

La escala original de pentatono sería esta: FA—SOL—LA—DO—RE.

Y la escala formada con la nueva nota importada por los conquistadores, sería ésta: FA—SOL—LA—SI bemol—DO—RE.

La modulación y giros del diseño melódico atraen fuertemente hacia la pristina forma pentatonal, por el énfasis especial puesto en las dos dominantes del pentatono.

Esta melodía fué ejecutada en ritmo completamente libre, y se me hizo muy difícil acomodarla a la pauta métrica, sin que perdiera el sentido estético de sus características.



Variedad No. 2.—Esta variedad pertenece a los mismos pueblos de la variedad anterior No. 1. Al oírla pude captar mejor el ritmo; los intervalos son los precisos en que se amolda el diseño melódico de esa música indígena pre-cortesiana de las razas maya-quichés (Mam o Pocomam), palpándose en ella esa similitud de la melodía ornitológica de los pájaros de nuestras selvas, pues nuestros indios primitivos no tuvieron otros ejemplos que la naturaleza misma, a la cual ellos imitaban interpretando con su panteísmo sencillo y profundo.

Esta melodía está rigurosamente ajustada a la escala pentatonal, no habiendo el semitono. Nótese desde luego la gran similitud del movimiento en los intervalos con la variedad anterior No. 1, acusando claramente el mismo origen y época de las dos melodías.

La escala pentatónica en que está vaciada esta melodía es la que sigue: FA — SOL — LA — DO — RE.
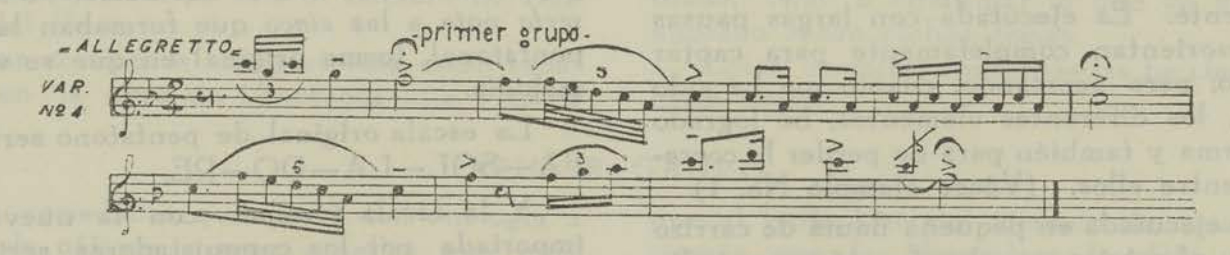
Siendo esta misma escala pentatonal, exactamente igual a la de la variedad anterior No. 1, que ejecutó el mismo indio Francisco Martínez Santos en Cuscatancingo en el año de 1927.



Variedad No. 3.—Pequeña variante, característica por la forma y extensión en que se mueve el diseño melódico; no sube de la 5ª. o dominante, y este mismo 5°. grado sólo se encuentra dos veces en la 8ª. inferior. Hay el canto de un pájaro (el zenzontle) en el primer motivo.

La escala de esta melodía es pentáfona, o sea, los cinco grados de la escala corriente solamente: SOL — LA — SI — DO — RE.

En esta escala pentáfona, es en la que se mueve el diseño melódico de un sinnúmero de melodías autóctonas y folklóricas de nuestro país, y creo que también de toda la América Indo-Latina.



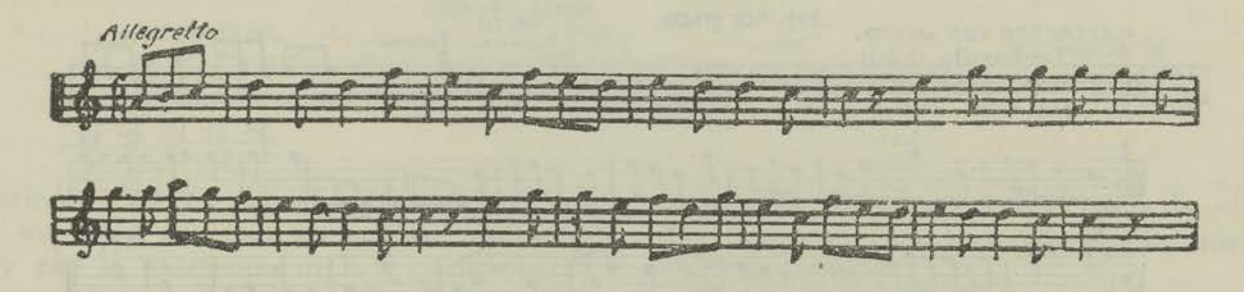
Variedad No. 4.—La semejanza grande que tiene esta melodía con el canto de nuestros pájaros selváticos, es elocuentísima. Si uno va a la montaña encuentra que este motivo melódico, es semejante al canto de diversas avecillas de la misma familia o género. Oyéndolas me sorprende su canto, de sonidos perfectamente aquilatables de nuestra escala musical.

La parte melódica, que está bien construida, tiene como patrón dominante una propensión descendente, sobre todo en el primer motivo; pero examinando el segundo, vemos un fuerte impulso ascendente quebrándose el motivo con «apoyatura» del 4°. grado hacia la «tónica».

La «apoyatura», es el cuarto grado de la escala con que se forma esta melodía, que es pentatonal. Siendo exactamente la misma de las variedades No. 1 y No. 2, o sea: FA — SOL — LA — DO — RE.
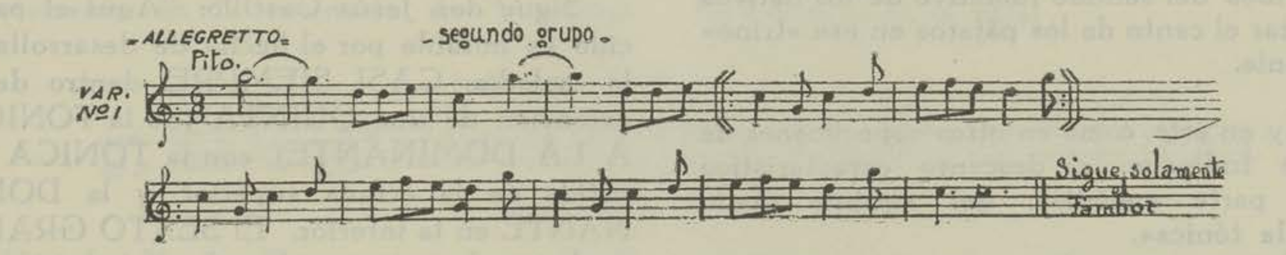
En estas cuatro variantes de nuestro PRIMER GRUPO queda, pues, confirmado, no sólo que nuestros indios imitaron los diseños melódicos ornitológicos, sino que, en las formas pristinas de su música, emplearon las dos escalas características de 5°. grado: la pentatonal y la pentáfona. (Ejecutó el mismo Francisco Martínez Santos en Mejicanos, 1926).

Siguiendo nuestro orden de clasificación, pasamos al análisis de las melodías que corresponden al SEGUNDO GRUPO.



Danza de la Malinche.

Variedad No. 1.—Obsérvese en este ejemplo el ritmo y el movimiento del diseño melódico, y comparándolo con «El Canto de la Malinche» (recogido por el explorador Brinton), nos dice, desde luego, de su gran semejanza con el canto aludido, cuya música nos la dió a conocer el notable folklorista mexicano Rubén M. Campos (en su obra «Folkore Mexicano» publicada por el Ministerio de Educación).



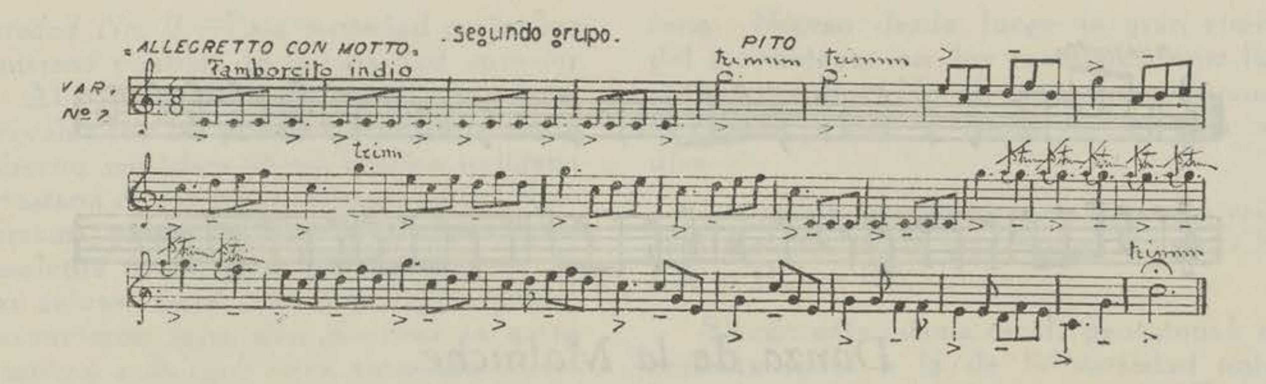
Esta *Variedad No. 1* presenta también similitud con la melodía «La Peregrinación de Aztlán», revelándonos, desde el punto de sus caracteres distintivos, sus relaciones de origen.

La melodía no se extiende más de una «quinta». El tema de la danza se mueve de la «dominante» hacia la «tónica», repitiéndose la dominante una octava más baja. Es ejecutada por los indios lencas (subgrupo maya, lengua lenca, en la Región Oriental de nuestra República), en «pito de caña», «tingo» (tepunahuaste) y «tambor». Este mismo tema lo repiten, mientras bailan, hasta cuarenta veces, sirviendo de intermedio entre las repeticiones del mismo, una parte sólo de tambor y tingo (el «santo tingo» como dicen los nativos), en ritmo 2/4 y 3/4, alternativamente. Esta variedad la recogí en San Miguel el 8 de Mayo de 1923.

La semejanza de sus caracteres distintivos, con las dos anotaciones de la tierra mexicana, nada tiene de extraño, por ser los indios pipiles de nuestro territorio, descendientes de la famosa civilización tolteca.

Ahora, lo que llama poderosamente la atención es que, esta variedad perteneciente al grupo de raza en donde se habla la lengua lenca, tenga rasgos característicos a las dos acotaciones aztecas. Pero estudiando los diversos grupos raciales de esta Región Oriental de El Salvador, encontramos, que en muchos pueblos de esa zona, se habla también «nahuatl» o «lengua mexicana». Así, pues, se trata probablemente de una filtración de modalidades en esos mismos pueblos. La escala en que se mueve la melodía es «pentáfona» o sea cinco grados de la escala corriente:

DO - RE - MI - FA - SOL.



Variedad No. 2. — Examinando este trozo comprobamos una vez más, que la extensión del diseño melódico en la música de nuestros indios (sobre todo en la época pre-colonial), nunca pasa de una «quinta» y muy rara vez llega a la «sexta». En esta variedad, el 6°. grado aparece alguna vez: primero, como apoyatura, y después como grado en la línea melódica. En el giro del trino SOL y LA, da la idea del sentido imitativo de los nativos al imitar el canto de los pájaros en ese «trino» insistente.

Hay en éste, como en otros especímenes de música indígena, el descenso característico en la parte melódica, del «quinto grado hacia la tónica».

Como variedad de la música autóctona, es, sin lugar a duda, una de las que más resaltos tiene del sello inconfundiblemente primitivo. Pertenece y se conserva en los pueblos de la misma Región de la Variedad No. 1 de este Segundo Grupo, o sea en: Cacaopera, Chilanga, Chirilagua, y San Simón, pertenecientes al subgrupo «maya-lenca» de la Región Oriental de nuestro país. El ritmo es de 6/8 y la melodía se mueve más frecuentemente entre «tónica» y «dominante», llegando, sobre todo en la segunda parte, hasta el 6°. grado. Intervalos de la que casi nunca pasan las modalidades musicales de los nativos, en la época primitiva. Fué recogida en la misma fecha y lugar que la anterior.

Los grados de la escala que abarca la melodía de esta variedad, sería en «seis grados», como sigue:

DO-RE-MI-FA-SOL-LA.

El distinguido etnofonista don Jesús Castillo, de Guatemala, al conocer esta melodía con otras del mismo género, escribe: "Esta variedad la integran algunas muestras semejantes a las "inconfundiblemente autóctonas de la región MAM de Guatemala" (especialmente el N° 6, que corresponde exactamente al N° 2 de este Segundo Grupo, en la numeración de esta clasificación).

Sigue don Jesús Castillo: "Aquí el parecido es notable por el hecho de desarrollarse la melodía, CASI SIEMPRE, dentro de la extensión de una QUINTA (de la TONICA A LA DOMINANTE), con la TONICA repetida en la octava superior y la DOMINANTE en la inferior. El SEXTO GRADO de la escala, aparece alguna vez en esta variedad. En cuanto al séptimo, su ausencia es aquí absoluta".

TERCER GRUPO.—En este Tercer Grupo, dijimos, se comprendía las variedades inconfundiblemente autóctonas de la región maya-lenca, y que tienen modalidades similares en otros grupos indígenas de nuestro territorio. Pues bien, a este grupo pertenecen también las DOS VARIEDADES del grupo anterior (o sea el SEGUNDO GRUPO), pues son dos especímenes de legítima procedencia de la región maya-lenca, pero nos vimos obligados a ponerlos en el grupo anterior, por ser precisamente los que representan semejanza con algunos especímenes aztecas y nahoas. Pero como tienen modalidades similares en otros sectores indígenas de este país, daré a conocer aquí dos variedades de los indígenas de Mejicanos y Cuscatancingo, que tienen el mismo patrón en la forma y construcción, de las dos variedades de la región maya-lenca.



Variedad No. 1. — Tenemos aquí una pequeña variedad que por su carácter rudimentario y por la extensión de la frase melódica, tiene un íntimo sabor familiar a la Variedad No. 1 del grupo anterior (que sería también como primera de este grupo), y que ya comparamos, que aunque es de legítima procedencia lenca, tiene semejanza con «El Canto de la Malinche» de procedencia azteca.

Esta variedad que ahora nos ocupa, es de procedencia del pueblo de Mejicanos (en donde se habló la lengua mexicana), grupo pipil, y que, sin embargo, se siente la afinidad entre las dos melodías.

Nótese que la línea melódica se mueve exactamente en la extensión de 5 grados solamente de «dominante» hacia la «tónica». (El descenso característico en la música del indio primitivo).

Las notas de su escala serían:

DO - RE - MI - FA - SOL.

Esta melodía tan rudimentaria y sencilla, escuchada allá en el rinconcito del pueblo indio, dominando el magnífico panorama, y sonando a lo lejos el dulce sonecito en el «pito de caña», con el tuntuneo frenético del tambor primitivo, se siente un no sé qué en lo más recóndito de nuestro sér, despertando en nosotros la evocación emocional, de algo que aún late con fuerza en nuestras venas: ¡la herencia de la raza!
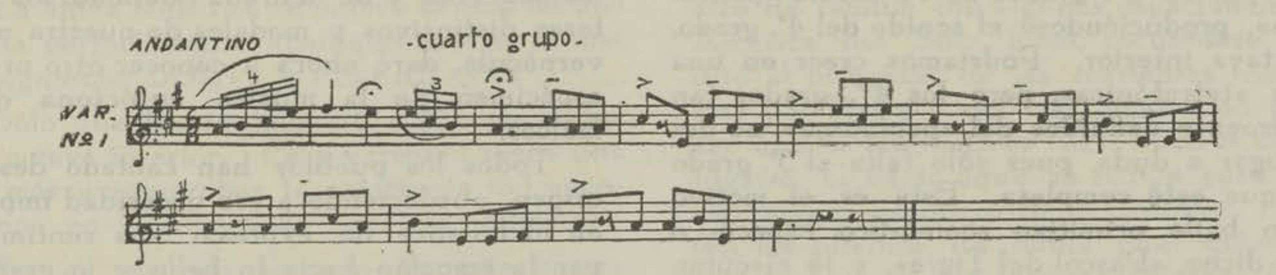


Variedad No. 2.—Este es el otro espécimen de los pueblos colindantes de Mejicanos y Cuscatancingo (grupo mexicano, lengua nahuat) y que tiene por su estructura y el movimiento de las frases melódicas, caracteres afines con la Variedad No. 2 del grupo anterior, de la Región Oriental maya-lenca.

La métrica del ritmo es (como la del No. 2 a que nos referimos) de 6/8, y la modulación de sus pequeñas frases, tiene movimientos similares a la otra, sólo que con algunas inversiones.

Se desarrolla esta melodía, en los mismos grados de la escala que la otra de nuestra comparación, del 1°. al 6°. grados:

DO - RE - MI - FA - SOL - LA.

En la melodía interviene el 6°. grado sólo una vez, y tiene la repetición de la «dominante» en la octava inferior.



CUARTO GRUPO. — *Variedad No. 1.* — Al principio de este ensayo, ya dije de las diferencias modales tan claramente definidas de unos pueblos con otros, a pesar de su proximidad. Dije también de que, en una de esas regiones, pude escuchar a un indio músico de Valle Mariona, tocar un «son» en su «pito de caña», que comenzó con una escala en «pentatono». Pues aquel «son» es el de la Variedad No. 1 de este grupo que nos

ocupa. Fué recogida en Valle Mariona el 8 de Diciembre de 1925.

Nótese que el movimiento de la frase melódica, es el mismo con sus características de todas las melodías que corresponden a estos pueblos de indios del grupo de Mejicanos, Cuscatancingo, Valle Mariona, etc., todos ellos donde se habló y se habla aún la lengua mexicana y el nahuat-pipil.

Pero existe la diferencia de que la escala en que está hecha esta melodía, es «pentatónica», forma que, aunque menos frecuente que las otras, todavía se encuentra en esta región y también en la de Los Izalcos (lengua pipil pura). Fué tomada, como ya dije, en el año de 1925 en el pueblecito Valle Mariona, en la fiesta patronal; bailaban los indios, y el pito de caña, tocado por un indio que se llamaba José Crespín, era acompañado con tambor por otro nativo llamado Zenón Villanueva.

Me tocaron varias veces el «son», y pude constatar, que no se trataba de una casualidad, pues ellos me dijeron "que ésta era la manera más antigua del «son», pero que, el mismo, ahora se tocaba con otras «pasaditas».

Efectivamente, me lo tocaron y pude sacar en limpio que lo que habían tocado era el mismo «son», pero evolucionado. El ritmo en lugar de 6/8, era en 2/4, y la escala de la melodía presentaba un grado más, es decir: el mismo «pentatono», pero con un grado agregado después del 5°. grado.

He aquí la escala de la variedad que tenemos arriba, o sea la forma más antigua: LA - SI - DO sostenido - MI - FA sostenido.
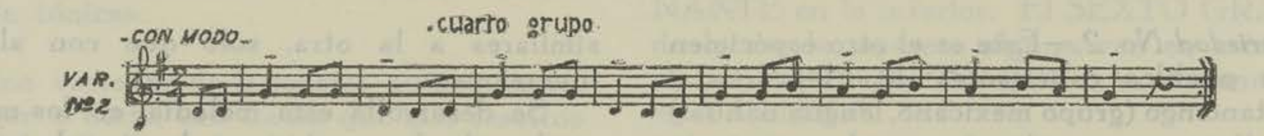
Pentatono perfecto, que si lo transportamos a DO, tendremos: DO-RE-MI-SOL-LA, que es la misma forma «modal», encontrada ya en otras melodías.

La escala de la evolución de la misma melodía, sería ésta: LA - SI - DO sostenido - MI - FA sostenido - SOL sostenido.

Y en la transposición de DO tendremos: DO - RE - MI - SOL - LA - SI.

Aquí, la sexta nota, vino a hacer las funciones de 7°. grado o «nota sensible», sin dejar de ser por ello, «sexta» o «nota colonial».

En nuestra música vernacular, hay muchos ejemplos en que se repiten estas dos formas: el «pentatono» y la evolución con la «sexta» nota.



Variedad No. 2.—Esta pequeña variedad, pertenece al grupo de los Izalcos (lengua nahuat-pipil pura), que en medio de sus formas rudimentarias, tienen sus caracteres distintivos bastante definidos, como puede verse. El movimiento de la línea melódica se extiende solamente en 4os. grados de su escala «pentatónica», produciéndose el sonido del 4°. grado, en octava inferior. Podríamos creer en una escala «tetrafónica», pero los 4os. grados tan fuertemente definidos del «pentatono», no dejan lugar a duda, pues sólo falta el 5°. grado para que esté completa. Este es el motivo de un baile primitivo zoomórfico, especie, o mejor dicho, «Pascol del Tigre», y lo ejecutan imitando de manera misteriosa y hierática el paso del tigre en acecho.

Su escala, aunque parezca necio el repetirla, conviene, para constatar que es la misma forma modal del «pentatono» de las anteriores, es decir: SOL - LA - SI - RE - MI.

En la variedad que nos ocupa, hay la ausencia del 5°. grado, como hemos visto.

Para concluir la presentación de variedades de este modesto ensayo etnofonístico, en la que he procurado exponer y demostrar, después de largas comparaciones, de escrupulosidad ética y de honrada fidelidad, los caracteres distintivos y modales de nuestra música vernácula, daré ahora a conocer otro precioso espécimen de la música autóctona de los Izalcos.

Todos los pueblos han cantado desde su origen, obedeciendo a esa necesidad imperiosa en el hombre de expresar sus sentimientos por la emoción hacia lo bello y lo grande.

Los indios también cantaron desde época inmemorial sus tradiciones, sus deseos y esperanzas; cantaron a sus dioses en sus ritos sagrados, mucho antes que se conociera la forma expresiva de la escritura. Sabido es que en todos los pueblos de Indo - América,

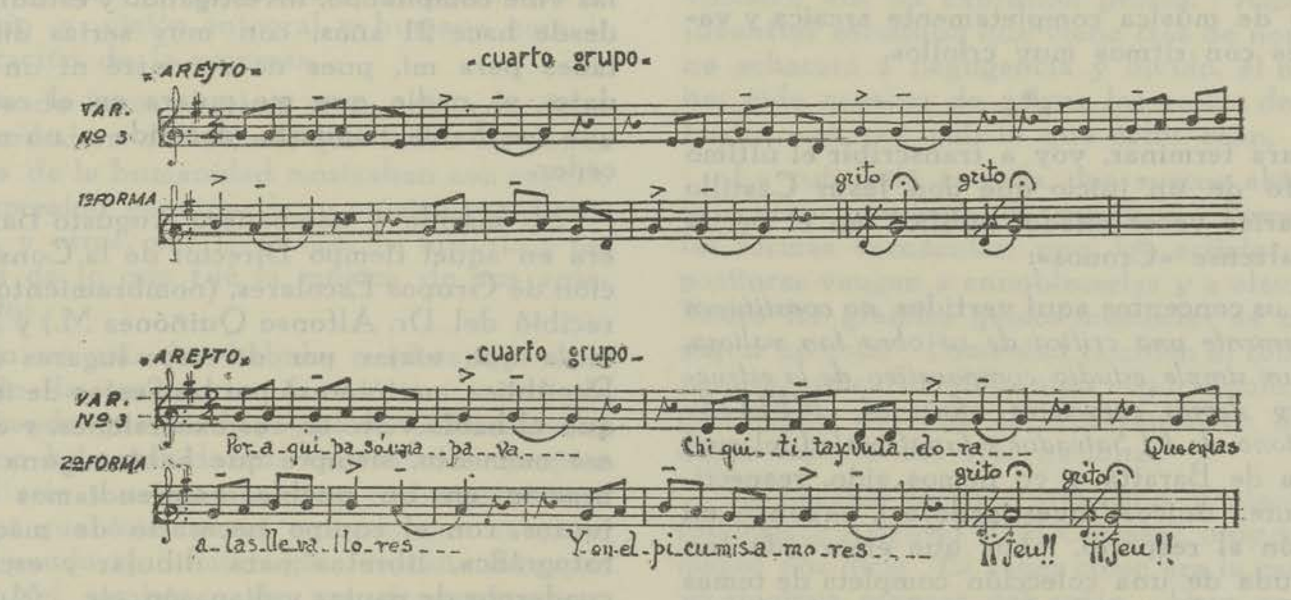
una de las fiestas y ritos más generalizados y solemnes, fué siempre al «Dios de la Lluvia» (Gran Señor de la Lluvia).

Ante el ídolo que representaba al dios, hacían sus ritos, sacrificios, danzas y coros, para que el «Gran Señor» los protegiera y diera mejores cosechas en la siembra del grano nutridor: el maíz.

En Cuzcatlán, nuestros indios hicieron lo mismo: cantaban coros en las diferentes lenguas indígenas que hablaban, para implorar la gracia del agua buena para sus siembras.

En tierras de los Izalcos, desde época remotísima, se cantan coros en lengua pipil (y en castellano después de la conquista), acompañados de danza; es un areyto ante el «Señor de la Lluvia» o «Tláloc»; pero después del coloniaje, como sucedió con todas las danzas y ritos idólatras, conquistados y catequizados al cristianismo, éstas ceremonias fueron ante Dios, y ritos del culto católico. Por eso al celebrar las fiestas de la Pascua de Navidad, los Izalcos entonan sus coros para pedir al Niño - Dios su protección en las cosechas del maíz.

A continuación, se verá las dos formas en que se canta y baila el coro o areyto:



Variedad No. 3.—En el primero de estos dos últimos ejemplos, se verá por su forma rudimentaria y su cantilena monótona de un marcado sabor indígena primitivo, el dato demasiado expresivo (y que no deja lugar a duda), de su origen pre-colonial y verdaderamente autóctono.

La línea melódica se mueve dentro de una escala perfectamente «pentatónica», en el modo siguiente: SOL - LA - SI - RE - MI.

Sólo que los sonidos RE y MI, son dados a la octava inferior. Esta variedad viene una vez más a comprobar la existencia del «pentatono» en la música de nuestros indios.

En el segundo ejemplo de esta misma variedad, vemos la forma más avanzada, notándose desde luego por la extensión de su melodía, su evolución de la conquista para acá. En las dos formas, es ejecutada aún ahora en los diversos lugares del territorio de los Izalcos, y se necesita de mucha atención cuando están cantando los coros, para distinguir las diferencias entre las dos formas de las variantes.

Deliberadamente he dejado por último las Variedades No. 2 y 3 de este Cuarto Grupo, por ser las que en su forma de cantilena monótona y muy indígena, contienen cierto aire de familia con algunos especímenes de la América del Sur. Pero, recuérdese lo que dije al principio, de las corrientes inmigratorias del Norte y del Sur, pues bien pudiera ser que, o los nativos del Perú o de otros lugares, al venir aquellas tribus para comerciar con el producto de la Costa del Bálsamo (en los pueblos de habla pipil todos: Chiltiúpan, Cuisnáhuat, Jicalapa, Mizata, etc.), trajeron estas modalidades o cantilenas de los países del Sur, o ellos las llevaron allá de estos pueblos de la Costa Balsamera.

Lo más probable es, que unos y otros interpolaron sus modalidades.

Sucede con mucha frecuencia que en algunas variedades de música indígena, se encuentran las dos formas o «modos» mezclados, es decir: unos compases en forma verdaderamente «pentatonal» (cuatro u ocho) y el resto del tema melódico en extensión de «tónica» a «quinta». A veces se prolonga hasta la «sexta» nota o sea el último grado de la «pentatónica», pero empleando el «semitono» que está después del «tercer grado» en el «pentatono».

Este mestizaje es muy corriente, sobre todo en los «sones» que tocan en la llamada «Historia de Moros y Cristianos», en que se oye restos de música completamente arcaica y variantes con ritmos muy criollos.

***

Para terminar, voy a transcribir el último párrafo de un juicio que don Jesús Castillo (ya varias veces citado) publicó en el periódico altense «Cronos»:

"Los conceptos aquí vertidos *no constituyen propiamente una crítica de su obra tan valiosa, sino un simple estudio comparativo de la estructura y demás caracteres afines al «MELOS» autóctono de El Salvador y Guatemala* (del cual María de Baratta y yo hemos sido, respectivamente, únicos investigadores), expongo mi opinión al respecto, labor que emprendo con la ayuda de una colección completa de temas melódicos de toda la América pre-colombina."

"Resumen: hay en las compilaciones de María de Baratta semejanza con las existentes en tierra mexicana. Esto es natural, por ser los PIPILES de El Salvador, descendientes de la famosa civilización tolteca. Los hay también análogos a los de la región MAM de Guatemala (el grupo MAM está clasificado dentro de la gran familia maya-quiché), y por último, los hay del género que parece inspirado en cantos de pájaros, muy análogos a los que «furtivamente» suelen sorprenderse en los indios más huraños de Guatemala."

"Por último, hay en las compilaciones de la acuciosa etnofonista cuzcatleca, algunos temas autóctonos ajenos al material folklórico guatemalteco, y en los cuales, sin embargo, noto y SIENTO la procedencia americana pre-colombina, principalmente en su número 5°. (que corresponde en esta clasificación al No. 3 de este Cuarto Grupo) y en el que encuentro alguna semejanza con ciertas cantilenas TEHUELCHES (tribus de la confederación araucana), y con ciertos temas INCASICOS".

"Además de la semejanza de caracteres ya señalada, se nota en los aires recogidos por María de Baratta, fuera de ese «aire de familia» que grandes etnofonistas europeos han encontrado en el «MELOS» americano autóctono, la curiosa PROPENSION AL DESCENSO que se nota casi siempre, en la expresión musical del indio americano." — *Jesús Castillo.*—Quezaltenango, 3 de Marzo de 1934. —«Cronos» No. 511.

Las materias que componen este estudio las vine compilando, investigando y estudiando desde hace 21 años, con muy serias dificultades para mí, pues no encontré ni un solo dato, ni nadie que me guiara en el camino que me había impuesto, decidida a no retroceder.

Mi marido y compañero Augusto Baratta, era en aquel tiempo Director de la Construcción de Grupos Escolares, (nombramiento que recibió del Dr. Alfonso Quiñónez M.) y como tenía que viajar por diversos lugares de la República, me interesó por las fiestas de indios que él había visto en sus excursiones, y desde ese momento, siempre que había alguna celebración en un pueblo, emprendíamos viaje juntos, con el equipo necesario de máquina fotográfica, libretas para dibujar y escribir, cuadernos de pautas y diapasón, etc. Muchas veces aconteció que al regresar, nos trajéramos consigo a uno o dos músicos indios, costeándoles la permanencia en la capital, mientras venían todos los días a tocar lo que les había oído en su pueblo, para estudiar mejor y estar bien segura de la fidelidad de los motivos que tomaba, pues hace veinte años no existían aquí las máquinas grabadoras, y aún ahora es muy difícil conseguirlas.

Desde entonces, vengo en este esfuerzo sin pausa, visitando bibliotecas, pidiendo libros, consultando en labor de intercambio con muchos especialistas del Continente, pero más que todo, visitando continuamente los ambientes en donde me ponía en contacto con los ejemplos vivos, tan necesarios para mis estudios. Sin embargo, nunca había querido dar publicidad a este trabajo, pues siempre que he vuelto a poner los ojos sobre mis apuntes, algo he tenido que rectificar y cambiar. He sido rigurosamente exagerada en el rebuscamiento de datos que me dieran la

confirmación de mis observaciones. Me puse a estudiar la lengua pipil para granjearme la confianza de los indios, y conocer mejor la psicología de sus expresiones; desde entonces también nos interesamos, mi marido y yo, por la Arqueología, y hoy día tenemos un modesto museo con bellos ejemplares de la civilización maya, y la azteca-pipil de nuestro territorio.

Todo acopio que se haga de conocimientos es poco para lo que se necesita en esta especialidad. El panorama del folklore es inmenso; su estudio, cuestión de una vida, y no alcanza, pero más grande todavía, es el deber de responsabilizarse imponiéndose disciplina en el trabajo y visión integral y humana para la realización de la empresa.

Desde hacía muchos años veía con dolor de verdadera cuzcatleca, que todos los países cultos de la humanidad mostraban con orgullo la expresión genuina de su música vernácula, unos, y otros, por lo menos, la historia y los restos de lo que fué la música de sus antepasados.

En mi país ha habido muchos que han negado la existencia de música vernácula (ignorando que no hay país de la humanidad que no haya tenido sus expresiones propias en el arte y artesanías, por rudimentarias y pobres que éstas sean), pero lo que es peor, que oyendo el humilde pito de caña acompañado del tambor o de un «tepunahuaste», dicen: "¡éso no es música, yo no le encuentro gracia a esa jerga de indios, ni la entiendo!" Por ahí debieron haber comenzado; lo último sí es verdad: ¡no la entienden! Muy justo; pues para entender la cosa más sencilla, es necesario cultivarse, familiarizarse y adentrarse en ella. Nosotros, acostumbrados desde que nacemos, a oír música revestida con ropajes de la cultura occidental, ¿cómo vamos a descubrir belleza en la otra, en que se puso empeño no sólo en olvidarla, sino en menospreciarla?

Pues en contra de todos esos prejuicios me lancé a la empresa de salvar los últimos vestigios de la música de mi raza. Humilde, pobre, rudimentaria, pero expresiva en medio de su tosquedad. Ahora, Cuzcatlán no aparecerá ante las otras naciones del mundo civilizado, sin su expresión propia. Ahora la juventud estudiosa que viene tras de nosotros no achacará a negligencia y olvido, el no haber sido capaces de salvar los restos de vida tradicional, por pobres que éstos sean.

La ruta está trazada, los surcos abiertos; la cosecha depende de vosotros. Fomentad las formas vernáculas, que los artistas compositores vengan a ennoblecerlas y a elevarlas. Todos los grandes genios musicales se empeñaron en esto. Fomentad también el folklore, pero no ridiculizándolo, sino mejorándolo, para que algún día sea el representativo de un digno aspecto del arte nacional.

El notable escritor argentino y científico folklorista Augusto Raúl Cortazar, muy sabiamente nos dice: "El saber cómo era la carreta, no significa renegar del avión. Pero es propósito engañoso y hueco, renovar los medios, modos y sentidos de nuestra cultura, dejando a nuestra espalda el vacío de una culpable ignorancia de lo que fué".

SECCION DE FOLKLORE MUSICAL O FOLKVISA

Nuestro Folklore Musical o FOLKVISA, con sus tres raíces originarias (aborigen, española y moro-africana), fué acentuando sus contornos y características, hasta fijar su personalidad y modalidad inconfundibles, en cada una de las épocas en que nació, desarrolló y evolucionó, hasta nuestros días.

Compilados ya, y analizados nuestros bailes, sones y canciones populares (como se ha visto una parte en la Sección Etnofonista, y acabaremos de ver más adelante), esta clasificación, espero, llegará a completar la obra de su afianzamiento.

Nuestra música autóctona, une a la originalidad del diseño melódico, cierto hieratismo y aire ritualístico en el ritmo.

El «son», ha sido y sigue siendo la forma menos adulterada de nuestra música autóctona, cultivado y conservado desde época antiquísima, por nuestros indios músicos, que lo han ido legando unos a otros de generación en generación, por el único medio: la memoria y el oído.

La música del «son», tiene carácter propio, y es ejecutado en instrumentos indios, que realzan y afirman su personalidad. Los instrumentos indispensables para esta música autóctona, siempre han sido: el tepunahuaste, el tambor, el ataualné, el atabal, la botijuela o cántaro, el sacabuche, la sambumbia, el pito de caña, la chirimía y la trompetilla (pito de caña pequeño).

Actualmente en algunos lugares intervienen la guitarrilla o cuatro, la guitarra y un violín acompañado de una guitarra o de un acordeón. Y en las grandes fiestas llevan a toda la familia de los instrumentos percutores como la tortuga, la charrasca, sonajas, etc.

Muchos son los sones con diferentes ritmos y nombres en todos los pueblos de nuestro territorio, pero se diferencian todos por sus características esenciales de cada grupo de raza, y por la psicología y forma de cada uno al ser bailados.

Este género del «son» fué siempre un baile de patrón puramente indígena; en época antes de la conquista, formó parte sin duda en el «El Mitote», llamado después «Areyto», de los grandes ceremoniales de nuestros indios en su gentilidad, y en la época actual sigue teniendo su jerarquía en las ceremonias y cultos católicos en los pueblos indígenas.

El fervor de nuestros indios por la música no ha muerto, a pesar de los pesares; en medio de todos sus infortunios es lo único que les queda, el consuelo de refugiarse en la herencia musical de sus antecesores y el anhelo de perpetuar este rayo de luz espiritual que no habrá nada que pueda extinguirla.

Los pueblos nuevos de esta América nueva es precisamente en la música de donde deben esperar la salud, porque la música es la revolución inmediata del espíritu que vive poco de abstracciones, que es profundamente tributario del ambiente étnico, que se entroniza siempre por la fuerza tradicional en todas las civilizaciones, dándonos por resultado ese acento inconfundiblemente propio, que es lo que ansiosamente busca actualmente la aspiración de todo el Continente Americano.

"La pintura y las artes imitativas tienen una tradición por crear, a fin de llegar a traducir la visión nueva de un espectáculo nuevo; pero la música podrá contentarse con recoger y conservar la herencia de una tradición secular, fuertemente ligada al hombre y a la tierra."

El Salvador como Guatemala pueden nacionalizar su arte más fácilmente que las otras naciones de la América Central: la uniformidad por una gran mayoría de raza, con lenguas indígenas existentes todavía de grupos raciales, y una tradición muchas veces secular que es común a los diversos pueblos que antes formaron el antiguo Imperio Maya, y los no menos grandes cacicazgos de Cuzcatlán y de Guatemala; en estas dos Repúblicas todos los grupos raciales que mantienen latente el gran poderío de los Maya-Quichés y de los Nahoa-Toltecas y Aztecas, hacen que para estos dos pueblos hermanos sea factible crear

el tipo de cultura más fácilmente nacionalizable, que las otras parcelas de Centro América.

Guatemala como El Salvador, poseen un tesoro inagotable en su folklore indígena (más, Guatemala que El Salvador), que debe servir de base a la estructuración de tipos nacionales.

Podremos sin el esfuerzo de una reconstrucción artificial, alcanzar un halagador resultado, sabiendo aprovechar la realidad viva de lo que actualmente tenemos, gracias a la persistencia de los caracteres psicológicos de la raza que ha permitido conservarla en toda su pureza, a pesar del tiempo y de los atentados que se han hecho para hacerla desaparecer.

El indio pipil y lenca de Cuzcatlán, como el indio maya-quiché de Guatemala, danzan y cantan, ejecutan su música y practican sus ceremonias como lo hacían sus antepasados y se encierran en su dolor mudo de haber perdido su antiguo esplendor, sus tierras, y su libertad para actuar y hablar.

Y esta legitimidad espiritual, que insiste y reafirma la continuidad psicológica de la raza, constituye la herencia más preciosa de nuestros pueblos.

En los países centroamericanos herederos de la civilización maya y tolteca-azteca, en donde quedaron los restos de la música indígena mejor incrustados, ha sido en Guatemala y El Salvador, pues en los otros países de Centro América prevalece más la música criolla, nacida del mestizaje a raíz de la conquista. Esto se debe a que en Guatemala como en El Salvador es en donde aún se encuentran el mayor número de grupos raciales, que celosamente han guardado lo que es suyo, lo que les legaron sus antepasados.

En resumen, podríamos clasificar la música centroamericana, así: en Guatemala, indígena pura y criolla; en El Salvador, indígena pura y criolla; en Honduras, indo-colonial y criolla; en Nicaragua, criolla y afro-caribe; y en Costa Rica, criolla y españolizada, por su colorido y ritmos.

La obra de nacionalización en América Latina comprende la casi totalidad de un Continente, pero atraviesa todas las zonas, con diferentes posiciones topográficas y con todos los climas, que abarca pueblos de condiciones étnicas y sociales tan diversas, que toda generalización degeneraría en falsa y peligrosa. No se encuentra en toda la América ni unidad de raza, ni unidad de tradición artística, y las condiciones del medio no son las mismas en todas partes. Ha habido intercambio entre los pueblos indo-latinos, pero aunque ciertas modalidades tengan cierto parentesco entre sí (esto se nota más en las modalidades de origen colonial), cada pueblo y cada raza tiene sus características distintas. Pero Centro América, en donde se extendieron las dos ramas de la gran civilización tolteca-nahoa, y la poderosa civilización maya desde Yucatán, Guatemala, Honduras y El Salvador, si se nos ofrecen las huellas de estas grandes civilizaciones anteriores a la conquista, dignas de ser tomadas en consideración como antecedentes de un nuevo ideal artístico; la posibilidad de un ideal propio varía, necesariamente, a medida de la diversidad de condiciones étnicas y de la mayor o menor influencia de una tradición artística

Creo que hacer el esfuerzo de un ensayo de nacionalizar el arte en Centro América no es tarea difícil: la uniformidad casi absoluta de razas, de lenguas, y una tradición muchas veces secular, que es común a todos los pueblos que formaron el antiguo Imperio de los mayas y el recorrido glorioso de los nahoas-toltecas por Centro América, hace del Istmo Central el tipo de cultura más fácilmente nacionalizable de la América Latina.

El indio pipil de nuestro territorio está allí, en todos los pueblecitos de los Izalcos y en otros lugares en donde se habla la lengua nahuatl; cantan en música humilde, pero expresiva, las glorias de sus antepasados; hay piedras grabadas que recuerdan el culto que rendían en homenaje al sol; siguen llorando el perdido esplendor de la raza, con las mismas palabras, la misma lengua y casi con los mismos ritos de sus antepasados. triunfando así de las influencias perturbadoras de la música de los conquistadores; más tarde, de la música criolla, y, finalmente, todas las formas de la música de las culturas extranjeras; y esta legitimidad espiritual, que restablece y afirma la continuidad psicológica de una raza, constituye la herencia más preciosa de ese grupo de nuestros antepasados, y de todos los pueblecitos pertenecientes a los pipil-toltecas.

Aumenta la dificultad del problema en los lugares donde coexisten la música netamente indígena y la música criolla, resultado esta última del canto indígena, de las can-

ciones y motivos musicales españoles y de algunos resabios de la música moro-africana. Pero en los pueblos o lugares en donde predomina la población indígena y donde existe una tradición originaria, la solución se reduce a explotar el folklore indígena o la música autóctona, que es mucho más rica y representa una más perfecta expresión de la raza que la música criolla, teniendo, además, todo el sabor que le dan los siglos. En México, Guatemala y El Salvador, la solución se impone en favor de la música indígena; en los otros países de Centro América tendrían como base la música indo-mestiza o criolla.

Se hace necesario dividir los países centroamericanos, según su tradición exclusivamente indígena, en pueblos de tradición criolla y afro-caribe o mora, y en pueblos de tradición indo-criolla o moro-hispánica, según predomine el carácter indio, el criollo, el español o el moro-africano. Pero creo no equivocarme de que la influencia melancólica y nostálgica de la música indígena es la que vencerá; tal vez en otros se sentirá el lejano sabor oriental del canto moro-español; y más al Sur, sentiremos la orgía rítmica y la sensualidad insaciable y frenética de la música afro-caribe, que, si no tiene una destacada melodía, ha enriquecido de Panamá hacia el Sur, con un desencadenamiento de ritmos a la mayoría de los países de Las Antillas y de la América del Sur. En Centro América solo Nicaragua y Costa Rica creo que han tenido un carácter moro-español más marcado.

Son insospechadas las posibilidades que el Arte Centroamericano tendría, si se emprendiera una justa científica y bien orientada, en el folklore y estudio de los últimos vestigios autóctonos de música indígena, para, con este material, empeñarse esforzadamente en la formación o creación de un Arte verdaderamente Centroamericano.

Teniendo además la ventaja de que son muchas las iniciativas que en el campo de la instrumentación son permitidas a la música latino-americana. Esa causa inevitable del lazo íntimo que liga siempre el fondo a la forma en todas las manifestaciones del Arte por sus relaciones entre el color y el diseño, obliga a los compositores y músicos americanos a buscar en la familia de los instrumentos que forman la orquesta, el colorido particular o característico que corresponde al giro musical, o bien hacer que intervengan directamente en ella los instrumentos originarios que son asimilables al conjunto sinfónico, para hacer un clima especial y ambiente adecuado a la obra que se ha de ejecutar.

Queremos deslindar de una vez por todas, el error de confundir ciertas formas musicales, así como adaptar mal las expresiones que siguen: "música salvadoreña" (es decir, arte propio o música nacional, como si dijéramos: música polaca o música rusa); "música autóctona" y "música folklórica".

Son muy frecuentes estas expresiones, que muchas veces no encajan refiriéndose a cierta clase de música a la cual vamos a designar con cualquiera de estos nombres.

Vamos a referirnos a la primera expresión: "música salvadoreña".

Es un error muy generalizado el que ha hecho considerar como "arte propio" a toda manifestación inspirada por un tema nacional. El carácter nacional de una obra no depende del tema mismo (aunque sea salvadoreño, sino de la forma, del sentimienta propio dentro del cual ha sido tratada, pero sería igualmente falso, y un error todavía más grande, sostener o afirmar que la música nacional puede inspirarse indistintamente y con el mismo éxito en todas las fuentes. ¡No, de ninguna manera!

La música nacional, basada en el arte nativo o popular (ya sea autóctono o folklórico) tiende hacia un cierto realismo que la lleva a buscar en el drama lírico y en el poema sinfónico o en el ballet, sus formas de expresión más adecuadas. En Centro América, el ballet o el poema sinfónico hallarán un amplio campo de inspiración en los poemas y bailes indígenas o en la descripción impresionante de nuestro panorama; y el drama lírico podría cantar los rituales y leyendas de las antiguas civilizaciones maya y tolteca-pipil, la bizarría épica de la conquista, la seductora galantería de la época colonial, la alta y sublime abnegación de los misioneros redentores y por último la turbulencia dramática de las democracias en formación o las desvergonzadas y crudas tiranías.

"Nacionalizar no quiere decir excluir, y nada sería más pernicioso y estéril en América Latina, donde las tendencias virtuales del espíritu son todavía confusas, que cerrar el camino a la influencia extraña. En todo tiempo, y mientras las corrientes de afuera

no arrastraron a una imitación servil, la compenetración espiritual con otros pueblos, el contacto de alma con alma, no hizo más que exaltar la suprema satisfacción de encontrar el acento personal".

Esta compenetración espiritual me parece más asimilable con el pueblo de la Madre Patria (España), que con ninguno otro pueblo por las afinidades de sangre, lengua y psicología traídas ya desde la conquista. Nunca, por ninguna causa o razón, deberíamos de distanciarnos de esta compenetración espiritual y cultural de la Madre Patria, pues nuestro espíritu latino y también nuestro sentimiento racial están fuertemente ligados, con lazos de sangre, a esta gran nación que es España. Nuestra incipiente cultura tendría que aprender mucho de las naciones sajonas, no digo que no, pero nunca serían tan asimilables como las de nuestras afines España, Italia y Francia. El alma latina es toda y única en todas estas naciones que llevan el sedimento de nuestra psicología, y la América el atavismo de la sangre española.

Volvamos a nuestro asunto y sigamos con la segunda expresión: "música autóctona".

De este modo sólo debe llamarse aquellos rarísimos especímenes o variedades que por su escala, modos, su estructura y originalidad inconfundible de sus giros melódicos al servicio de invariables ritmos ya históricos, se han clasificado como los últimos vestigios o restos de nuestra raza antes de la conquista. Aún entre la música indígena, es muy difícil determinar y deslindar cuál es lo autóctono para distinguirlo de lo criollo o mestizo; resultando, después de muchos exámenes, comparaciones o análisis, que lo autóctono puro (?) se reduce a unos tres o cuatro compases solamente, y ya es mucho.

El calificativo de autóctono, es una expresión que hay que aplicarla con sumo cuidado y con muchas reservas, pues nos arriesgaríamos a que se nos tomase por ignorantes o por lo menos pareceríamos pecando de candidez o ligereza.

Entremos ahora a la tercera de las expresiones: "música folklórica".

La música folklórica es aquella que canta o toca el pueblo en los ambientes de cada lugar de nuestro país, y que viene repitiéndose desde épocas muy lejanas, o que repentinamente nacen también en cualquiera de los sectores sociales sin saber cómo ni cuándo, adueñándose del alma popular.

La música folklórica es la consecuencia de una situación etnológica especial, formando un arte que lleva por sello los recuerdos, costumbres y el ascendiente racial, transfundiéndose simultáneamente con gran facilidad, dada la idiosincrasia de la raza, como también las características sobresalientes del ambiente, la naturaleza y el clima. El concepto de "música folklórica" es más amplio, pues encierra, como sabemos, todas las manifestaciones del pueblo y, por consiguiente, también la música criolla y la música indígena, incluyendo desde luego el "canto popular", que también es un producto espontáneo del pueblo, escogido y adoptado por selección de formas, que supo llegar al plano emotivo de las gentes, y la expresión típica del carácter étnico. No hay que confundir el "canto popular" o "música popular", con la música popularizada o populachera, como algunos la designan.

En lo que concierne a la música pre-colonial que constituye, como ya hemos visto, un caso extraordinariamente excepcional de manifestación autóctona en nuestros pueblos de indígenas, cuyas propias condiciones de vida los han puesto al abrigo de mayor contacto de extraños al grupo de su raza, no puede existir confusión posible.

Definidos ya estos vocablos o expresiones que con frecuencia se han aplicado mal, sólo nos resta decir unas pocas palabras sobre el folklore musical o folkvisa.

Volviendo al terreno nacionalista y dentro del criterio del folklore, es necesario también hacer otra distinción de valiosa importancia para definir claramente las formas de las composiciones folklóricas.

No hay que confundir en un escrito o impreso musical, lo que es «folklore-imitación» con lo que es «folklore-creación». Lo primero, es una copia fiel o fotográfica de un motivo folklórico, sin quitar ni poner nada de lo que se ve y oye, siendo producto exclusivamente del pueblo o grupos del pueblo, de autor completamente anónimo. Lo segundo, o «folklore-creación», es la obra de arte de inspiración folklórica, creación de un artista individual. "Hay que diferenciar entre contenido y vestidura".

Para terminar, volvamos a la labor del folklorista, que no es ni debe ser una labor de gabinete (como la han realizado muchos pu-

blicistas), pues éstos incurren en una serie de faltas y equívocos, que a pesar de rectificaciones ulteriores, ya han cometido el error de divulgar entre la juventud estudiosa, datos falsos y equivocados que no hacen más que torcer el camino bastante delicado para la realización de estos estudios, deformando conceptos y hasta nombres importantes de rituales o instrumentos, que traen por consecuencia la confusión histórica. La labor del folklorista requiere, además de la preparación previa, realizar excursiones prolongadas, constatando personalmente todos los ejemplos que están a nuestra vista: investigar, palpar, convivir y estudiar en íntima amistad y compenetración con el grupo de raza al cual nos dedicamos, y no basarse en el testimonio de segundos y terceros, que casi siempre por mal interpretados deforman hasta el dato más sencillo.

En cuanto a la labor científica a desarrollarse, ésto ya es cuestión que requiere no sólo muchos años, sino que depende tanto de la preparación como del carácter y tenacidad en el estudio para lograr un resultado. Encontrar el camino hacia sí mismo es lo principal para que llegue a cristalizarse el ideal nacional del folklorista, además de la iniciación inmediata y la dedicación de muchos años.

La formación de un arte centroamericano sería, además de crear una faz original entre las otras naciones del Continente, la conquista de llegar al plano de las naciones cultas, tanto más que en nuestro suelo palpitó antiguamente la expectante grandeza de aquellas civilizaciones Maya, Tolteca y Azteca, que aún en el presente siglo siguen siendo motivo de profundos estudios y admiración de la humanidad entera. El eminente traductor del Popol-Buj, Profesor George Raynaud, dice en la introducción de su obra: "Nos bastaría estudiar la gran civilización centroamericana y su hija, relativamente inferior, la mexicana, para convenir en el valor intelectual, en la superioridad, quizás, de los indígenas del Nuevo Mundo".

La evolución producida de un siglo a esta parte, pero sobre todo en los últimos veinte años en América Latina, nos está imponiendo el deber a los centroamericanos de no quedar rezagados en esa marcha acelerada, en que cada una de las otras naciones aparece con su personalidad cada vez más definida, notándose una corriente muy pronunciada de otras naciones que se dirigen hacia el trópico, y que abarca en sus proyecciones la mayor parte del mismo.

Vasconcelos ha calificado a este movimiento de "retorno hacia el trópico", o sea, de vuelta a una tierra que en otros tiempos fué cuna de grandes civilizaciones y regazo maternal de magníficas culturas".

Esta trasmutación de valores espirituales va imprimiendo un carácter nuevo al espíritu de la cultura. Centro América, la parte más tropical del Continente, late en ella un fervor de vida, luz, color, aire, alegría, fogosidad, ritmo, movimiento, actividades multiplicadas, riqueza de matices y expresiones, panorama variado y siempre interesante, pujanza y desenvolvimiento. Sólo nos falta en arte, querer ser, y enderezar nuestros pasos con optimismo hacia una acción positiva de trabajo creador que sea el devenir consecutivo de esa corriente renovadora, pero empapado del espíritu fuerte y emotivo de nuestra tierra y nuestra raza.

Centro América tiene un pasado portentoso y aunque de él no nos ha quedado sino los vestigios de sus templos, el misterio de sus jeroglíficos, y bajo el arco del ensueño, la leyenda macera, los pétalos de las fatalidades ancestrales y devana el hilo de la música de las fiestas litúrgicas carcomidas por la herrumbre de sus katunes, tenemos en cambio los recuerdos algo más recientes de la conquista, tratándose de una corriente esencialmente latina que motivó este trascendental como histórico suceso del retorno hacia el trópico, en donde vemos el heroísmo de los hombres que en él participaron: el acierto y la visión superior con que procedieron en la mayoría de los casos, en el establecimiento de nuestras colectividades humanas, en el credo cristiano y las enseñanzas del Divino Nazareno, y en la nueva cultura, nacida del suelo que les dió nutrición y albergue.

La historia y los monumentos coloniales que aún hablan de las dos razas que cruzaron sus itinerarios por estas tierras de barro y jade, ardida en el centelleo de la luz del trópico, "nos dan idea de la gran capacidad constructiva del temperamento ibérico y bastaría citar la literatura esencialmente americana de nuestros cronistas y misioneros, surgida exclusivamente debido al gran tacto, a un espíritu conciliador, previsor y casi siempre protector de los indios", a los procedi-

mientos equitativos e imparciales, a la adaptación inmediata al clima y al ambiente.

"Allí están como testigos silenciosos, pero demasiado expresivos, los elocuentes contornos y sólidas líneas de la arquitectura colonial. La reciedumbre de este estilo arquitectónico puramente americano, nos demuestra inmediatamente la unidad del pensamiento ibero-americano a pesar de las grandes distancias que separaban a España y América."

Allí están también, para expresarlo mejor que las palabras, las iglesias coloniales de México, Guatemala, El Salvador (tan bellamente descritas por la poderosa pluma de nuestro artista Alberto Guerra Trigueros) y tantas, tantas otras en todo el Continente latinoamericano, cuyos vetustos conventos con sus subterráneos derruidos a modo de brazos rendidos por el cansancio, descansan de los rigores de la vida colonial y rumian la tristeza de su abandono en el más profundo silencio. Pero a pesar de todo siguen a través de los siglos pregonando con la elocuencia de sus líneas la grandeza y la fé que realizaron el milagro de aquellos monumentos del arte arquitectónico.

Es admirable cómo el indio en su aislamiento y rusticidad, practique siempre y con gran fé, las enseñanzas religiosas traídas por el abnegado misionero español, y además, al encontrarse con personas ladinas o blancos, él les habla en «castilla», y volviendo a su pueblo, entre los suyos habla su idioma nativo.

El, el indio, es bilingüe; y nosotros, olvidamos o no supimos nunca el idioma nativo, y hablamos sólo un idioma, el castellano y lo hablamos mal.

El indio sigue tocando y bailando su música nativa y criolla, y algunas veces hace la tentativa de imitar algunos trozos de la música que está de moda; nosotros no conocemos la música nativa, y lo que es peor, tampoco hemos sabido conservar y desconocemos también la música criolla o colonial. Por esta causa, se han perdido muchas de las formas tradicionales criollas, y si contamos todavía con restos de música indígena, música criolla y folklore, casi podríamos decir que se lo debemos a esta persistencia indígena de venir desde hace siglos repitiendo sus tradiciones. La indiferencia por conocer la música nativa y criolla en algunas personas que se llaman cultas y por todos en general, no sé cómo explicármela: ¿será apatía, poco amor a la Patria o qué sé yo? Para terminar recordemos las palabras del gran americanista Curt Lange:

"Pero esperamos que la naturaleza y el clima hablarán la última palabra, pues son a la vez paisaje y escenario, visión plástica y acción múltiple y son también los que intensifican nuestra capacidad espiritual, transmitiendo calma e inquietud, en suprema armonía, y con ellos, un hálito de lo eterno".

LA CULTURA PRE-HISPANICA DE CUZCATLAN

La cultura pre-hispánica de Cuzcatlán debe estudiarse situándola en el tiempo de las grandes culturas de México y Centro América, dado que los caracteres fundamentales de las altas culturas de nuestro territorio coinciden y son afines en lo general con aquellas culturas. Por estas razones se incluye a todas ellas en la extensa zona cultural de Mesoamérica.

El tema de algunos capítulos de este ensayo han sido el estudio de la zona, límites y caracteres de nuestros grupos raciales con relación de las otras culturas de Mesoamérica, sus rasgos fundamentales y relaciones, así como señalar el horizonte cultural al cual pueden haber pertenecido algunas de las manifestaciones culturales de nuestros indios.

Girard es quien con sus profundos estudios ha venido a confirmar la tesis sostenida por la escuela de americanistas mexicanos, de que las grandes culturas de México proceden del Sur (Centro América), idea emitida por primera vez por el Dr. Alfonso Caso, tomando cuerpo esta tesis en la Segunda Reunión de Mesa Redonda, celebrada en Tuxtla Gutiérrez en 1942 (Temario: Mayas y Olmecas).

En esta misma Segunda Reunión de Mesa Redonda de la Sociedad Mexicana de Antropología, después de estudiar todos los horizontes culturales estudiados en México y América Central, limitaron el número de los horizontes a cuatro: el horizonte Arcaico, el horizonte de Teotihuacán, el tercer horizonte

que los arqueólogos llaman de Culturas Locales, y el cuarto horizonte o Mixteco-Puebla.

El más antiguo de esos horizontes culturales de Mesoamérica es el Arcaico (200 d. de J. C.), el cual tiene como uno de sus elementos típicos la cerámica modelada, y se divide este horizonte cultural en cuatro zonas: la Oriental, de la cultura de La Venta, antes llamada «Olmeca»; la Arcaica o cultura media, del centro de México; la Occidental o de El Opeño; y el complejo cultural pre-mayance o Q., cuyos límites son difíciles de determinar.

Son tres las grandes culturas que emergen del fondo común denominado «horizonte Arcaico», las cuales parecen haber dominado casi toda el área mesoamericana. Ellas son: la Teotihuacana, la Mayance del llamado Viejo Imperio, y la de Monte Albán en su época de auge.

El segundo horizonte cultural de Teotihuacán (200 - 600 - d. de J. C.), y del llamado Viejo Imperio Mayance en su primera época, es decir, en las etapas Chicanel y Tzakol, de la cerámica de éste y en los períodos II y III de la alfarería teotihuacana.

"Entonces son frecuentes las estelas con fechas y otros glifos que fijan acontecimientos de importancia y, como denominador común, se encuentra la llamada cerámica de anillo en la base. Esto sin contar con las manifestaciones locales propias de estas fases de auge, como las monumentales construcciones olmecas de Teotihuacán y las exquisitas esculturas y ciudades religiosas mayances de la cuenca del Usumacinta, el Petén, Itzá y Copán."

"A este horizonte cultural, en que la unidad de la concepción de algunas artes debe haber correspondido a una cohesión política basada en conquistas, le siguió el tercer horizonte que los arqueólogos llaman de Culturas Locales (600 - 900 d. de J. C.), porque en él florecieron manifestaciones vernáculas en todas las regiones de México y Centro América."

El segundo horizonte cultural o sea el llamado Viejo Imperio Mayance, se extendió hasta Guatemala, Honduras y gran parte de nuestro territorio en El Salvador.

Al tercer horizonte o de Culturas Locales pertenecieron todas las modalidades de aquella época con sus características particulares de cada lugar, aunque coincidiendo todas con los rasgos originales en los diferentes lugares de Centro América.

"El cuarto horizonte, o Mixteco-Puebla (900-1500 d. de J. C.) fué en el que aparecen por primera vez los objetos de metal, se halla frecuentemente la cerámica plomiza (plúmbica o plumbate), y en algunas zonas, los códices, o escritos jeroglíficos, son la expresión del alto nivel logrado por el pensamiento indígena".

En este horizonte de la época Mixteca-Puebla surgió el gran Imperio Tolteca que logró ejercer gran influencia cultural hasta regiones muy distantes. Sus forjadores, los náhuat, le dieron una difusión tan amplia a su propia lengua, que ésta se llegó a hablar no sólo en muchos lugares de México y Centro América sino hasta Panamá. De Tlapallán llegaron los Toltecas, y Teotihuacán fué la sede de este gran Imperio, fundando también la ciudad de Tula, Hidalgo, el cual logró ramificaciones e influencias que llegaban hasta Sinaloa en el Noroeste, y a Veracruz, en el Sureste, así como en época póstuma, a otras regiones del territorio mexicano. Pero Tula sucumbió ante los Chichimecas, y la unidad política y el arte no logró consumarse sino mucho después con la confederación Azteca, que se anotó una carrera triunfal de conquistas hasta que sucumbió en 1521.

"A la caída de las grandes civilizaciones pre-hispánicas, el área meso-americana se transformó en un mosaico de culturas locales, pero gracias a la arqueología se ha encontrado un denominador común que ha logrado caracterizar el horizonte llamado de Culturas Locales: los vasos pintados con figuras humanas, el cual permite establecer las relaciones que existían entre las numerosas subdivisiones culturales de la época".

Es muy importante tener presente estos horizontes culturales en toda investigación indigenista; por eso no he vacilado en transcribir estos valiosos datos de las conclusiones a que llegaron los científicos en la Segunda Reunión de Mesa Redonda celebrada en Tuxtla Gutiérrez, en 1942.

Conociendo estos datos, nos será más fácil comprender y determinar la ubicación de las modalidades artísticas (danza, música, etc.), para poder aproximarnos al origen de algunas de ellas. Al estudiar los grupos de raza de nuestro territorio con sus características esenciales, analizando, comparando e investigando cuidadosamente, podremos orientarnos con menos probabilidades de fallar,

que si fuéramos guiados por una corriente fácil o aparentemente verdadera.

Todos los que nos hemos dedicado a la investigación de los diversos aspectos en el estudio indigenista, hemos llegado a constatar que la cultura indígena es esencialmente tradicionalista, pero también es al mismo tiempo tremendamente hermética, lo que ha impedido penetrarla profundamente, sobre todo después de cuatro siglos de contacto con los europeos.

"La tradición constituye la fuerza vital que le permitió sobrevivir y conservar sus propios valores, pese a las condiciones adversas en que se encuentra desde la Conquista, y gracias a la conservación del pasado en el pesente, podemos comprender lo que fué, durante la época arqueológica".

ORIGENES Y FUENTES DE NUESTRO FOLKLORE

No es mi propósito en estos modestos apuntes, sentar afirmaciones absolutas; no, pues bien sé que en el campo del conocimiento, todo es perfectible y sujeto a rectificaciones por aquellos que vendrán con más preparación y mejores elementos, a escudriñar la verdad en el escabroso campo de estas investigaciones.

Lo único que me ha llevado a este esfuerzo es, a fijar conceptos y datos verídicos basados en cuidadoso estudio, respaldados por documentaciones que importa y se imponen, para evitar torcidas interpretaciones que desnaturalicen los orígenes de nuestro folkore, extraviando el camino y desorientando a la juventud estudiosa que viene tras de nosotros, ávida de saber la verdad, para seguir después abriendo surcos más amplios y lejanos que los que pudimos ni aún soñar

Hay algo más importante que el afán de notoriedad: la verdad tradicional. En el campo de la historia no se puede ni se debe hacer manifestaciones caprichosas, y cuando se trata de dar a conocer elementos y datos musicales de nuestro país, hay que demostrar con razonamientos técnicos, su autenticidad, dejando a un lado el imperio de la fantasía, por la honradez impuesta de estricta disciplina.

Es de sumo interés para todos los que nos dedicamos a esclarecer los orígenes de nuestra música autóctona, así como nuestros instrumentos, diafanizar todo aquello que se refiere a los albores de nuestro folk-lore y por consiguiente a nuestra cultura.

Ha privado siempre el prejuicio en algunos, de adversar o negar la existencia de la música verdaderamente autóctona. A este respecto es muy oportuno transcribir lo que dice la autorizada pluma del notable etnofonista Don Jesús Castillo en su profunda obra «La Música Maya-Quiché».

"Hay también una preocupación que tiende a atribuir un origen importado a cuanto aún perdura de la civilización maya-quiché. Esta preocupación es un verdadero efecto del prejuicio de razas y demuestra, además, un perfecto desconocimiento de la capacidad mental del indio.

"Pero el argumento más contundente que han creído encontrar los antagonistas del Melos maya-quiché, es la carencia de una gráfica capaz de legar a la posteridad el lenguaje sonoro de la raza.

"Esta última objeción queda descartada fácilmente —pese a su recalcitrante materialismo— con sólo recordar que ningún pueblo prehistórico dejó constancia escrita de sus ideas musicales. Tal es, por lo menos, la conclusión hasta el presente. La gráfica musical que hoy conocemos fué legítima invención del ilustre Guido d'Arezzo, y esta invención no lleva más de un milenio de efectuada. Hubo en la antigüedad países que produjeron un fuerte acopio de temas folk-lóricos sin dejar rastro alguno de su gráfica y sin que por ello las ciencias de investigación les nieguen su legitimidad y les desconozcan su procedencia. Podemos asegurar que cada grupo racial del globo ha tenido su acervo musical propio, escaso y rudimentario en algunos de ellos, abundante y rico en otros. Pero en ambos casos, los hechos comprueban constantemente una gran verdad establecida por plumas respetables: QUE LA MUSICA ES UN DON INHERENTE A TODO EL GENERO HUMANO".

Otro prejuicio más generalizado todavía, es la influencia moro-hispana, mediante el cual toda manifestación espiritual de nuestros

indios, no es más que un reflejo de la civilización ibera impuesta por los conquistadores; como si la raza, nuestra raza, se hubiera resignado a dejar muertas y completamente sepultadas sus manifestaciones, tradiciones y costumbres, en que, no sólo ponían su alma, sino que constituían para éllos sus necesidades espirituales, llegando a ser parte también de sus necesidades físicas.

En los restos de nuestra música vernácula que aún se encuentran, los aportes de la música indígena son más importantes que los de la música moro-africana, pues ésta, apenas si se vislumbra (y muy rara vez) en algún motivo criollo, de algunos trozos de la conquista para acá que acusan desde luego el mestizaje de mestizajes en la interpolación hispánica.

Lo que sí creemos y podemos asegurar es, *que los caracteres puramente raciales, aborígenes, subsistieron íntegros, libres de toda influencia extraña,* hasta que se contaminaron e interpolaron (después de muchos años) con la música española importada por los conquistadores. Más tarde los dos factores (y en muy pequeña dosis el moro-africano), el aborigen y el hispano, se fueron amalgamando, llegando a tomar fisonomía propia merced a circunstancias en las que tuvieron que pesar influencias de nuestro trópico, de orden etnográfico, etnológico, geográfico, etc.

De esta humilde modalidad que ahora presenta nuestra música vernácula, modelando sus formas propias, robusteciéndolas, elevándolas y dignificándolas, llegaremos un día a constituir los diversos géneros en la unidad de expresión, representativos de nuestra música autóctona.

La catarata ardiente de este sol tropical que nos baña, el susurro de nuestras montañas, la cantilena de nuestros ríos y cascadas, el trinar de nuestros pájaros, la primavera de nuestro suelo, han sido y son, con otros factores anímicos, el crisol donde se fundieron los elementos básicos de nuestra musicalidad. Dice el notable folklorista suramericano Vicente Rossi: "La lírica de los pueblos nace bajo la advocación del medio físico que los rodea, y en relación a la inteligencia de ellos, obtiene color y gama; así es el llano, el bosque, el lago, la cascada, la cumbre, y nada de eso admite ser superado por ninguna influencia extraña".

En las regiones indígenas de nuestro país, es donde la música puramente vernácula se ha conservado más fuerte; en esas regiones es que, al calor de una intimidad familiar dando expansión a sus sentimientos raciales, he podido escuchar en sus fiestas, las diferencias modales tan claramente definidas a pesar de la proximidad de unos pueblos con otros en nuestro territorio. En una de esas regiones (en el pueblo de Cuscatancingo) pude escuchar a un indio músico que habían llevado de Valle Mariona, tocar en un pito de caña, un «son» que comenzó con una escala completamente «pentatonal»; he aquí la escala: LA, SI, DO sostenido, MI, FA sostenido.

Escala que anoté inmediatamente, pues vino a confirmar mis anotaciones que tenía de esta misma escala (pero transportada en otra tonalidad) al analizar unos temas indígenas tomados en años anteriores en los pueblos de Chalchuapa y de Izalco.

En mis primeras excursiones me fué muy difícil distinguir, en su música vaciada en sus instrumentos rudimentarios, dentro de algunos ritmos más o menos españoles, el carácter particular de la música indígena. Pero en mis continuas excursiones y familiarizándome cada vez más con los indios y sus instrumentos y la forma peculiar de sus interpretaciones, pude penetrar poco a poco en el fondo y en el verdadero sentido de lo que oía y veía, llegando a vislumbrar y sentir el panorama espiritual de la música indígena hasta llegar a distinguir su personalidad particular.

Allá en los últimos días de diciembre, en el corazón mismo del pueblecito indígena de Asunción de Izalco, protegido de contactos extraños, hemos oído embelesados el tuntuneo del tepunahuaste, acompañando las dulces melodías del pito de caña, al son de los cuales los indios cantan y danzan.

La música de ellos no tiene influencia ni europea ni africana. No se siente tampoco en ella la ardorosa alegría de la música española. Aunque en la música de nuestros indios, una primitiva alegría casi salvaje anima ciertas danzas, esta alegría no es igual a la de la música española, pues tiene en el fondo un dejo de melancolía característico de la raza nativa.

En las anotaciones que he logrado compilar, al estudiarlas y analizarlas he llegado a comprobar, comparando las de una región con las de otras, que señalan heterogeneidad

estructural, pero esta discrepancia no acusa influencias extrañas, sino el carácter racial del grupo al cual pertenecen y desde luego con su modalidad fuertemente definida. Esta diversidad de tipos es la que me ha llevado a clasificarlos en la forma que a continuación se verá.

Los indios puros son muy numerosos, pero abundan más los mestizos o ladinos. Lo mismo sucede con la música. El elemento hispánico que se interpoló a raíz de la conquista, en la monodia india primitiva, ha modificado poco a poco su estructura, si bien quedan en ella los fuertes rasgos indígenas. En los primitivos toltecas, pipiles y lencas, la parte musical íntimamente unida a la religión era muy considerable; esto lo advirtieron los misioneros españoles y lo aprovecharon para catequizar a los indios, llegando a ser ellos los verdaderos conquistadores por medio de la música.

Acostumbraron a los indios a repetir la música religiosa y por esta influencia se operó en parte el mestizaje musical. En parte digo, pues, en las mismas prácticas religiosas celebradas por los indios aún en la época actual, hacen el culto a algún santo católico, empleando sus danzas y música que sirvieron en lejana época para sus idolatrías.

Es natural que la religión católica impuesta a los vencidos haya impresionado profundamente el alma indígena, refugiándose en ella como un gran consuelo, y reflejando su influencia en el arte musical. Los indígenas pasivos y resignados, aceptaron al menos aparentemente en su condición de sometidos, la nueva religión, y al conocer los cantos litúrgicos, fueron seducidos por la novedad del lenguaje musical que los formaba. Sin embargo, fieles a su música y sus tradiciones, no las abandonaron del todo, aunque sí modificaron ciertos ritmos y algunos giros de sus cantos autóctonos.

La escala pentatónica y la pentáfona de la «tónica» a la «dominante», que resumía todos sus conocimientos musicales (llenando también sus finalidades, como lo explicamos ya en el capítulo del pentátono), se convirtió en sextafónica enlas dos formas también: la escala de tonos enteros y la escala corriente con seis grados solamente. A esta sexta nota le llamo: nota colonial.

La escala llamada moderna, de tonos enteros, ya era conocida por los chinos 2,000 años antes de J. C. y se encuentra también en muchas regiones del Continente Indo-Hispano, como en los indios de la América del Norte, los tarascos de Michoacán, etc.

De esta sexta nota colonial, y de la séptima que llegó con la cultura occidental, los indios oyendo los cantos litúrgicos de los misioneros católicos, los fueron utilizando, pero de manera muy especial, imprimiéndoles desde luego una nueva forma, que a nosotros conmueve más con la herencia indígena, que con la otra española que llevamos en sí. La escala pentatonal primitiva (aunque ya muy rara) conserva sus privilegios y se mantiene intacta, pues sigue viviendo en nuestros días, alternando junto a la escala nueva.

Los dos sonidos agregados a los cinco primitivos han dado origen a un sinnúmero de cantares criollos, que es en donde más se ha enriquecido el folklore de toda la América.

La honda expresión que se encuentra, sobre todo en algunos especímenes de música criolla, a pesar del mestizaje, no ha perdido el sabor y la tónica del abolengo indígena.

Una causa que influye directamente sobre los cantos y danzas indígenas, es la polifonía del siglo XVI. Las primeras manifestaciones de música mestiza datan de la época de la conquista. No hay que perder de vista que los conquistadores no fueron sino un puñado de hombres entre la enorme masa indígena, y que después, poco o poco, los indios fueron replegándose en sí, más y más, por los continuos sufrimientos, y la consecuente desconfianza que aquéllos sembraron a su paso.

Este recogimiento tácito en todos los nativos, se hizo extensivo también a sus manifestaciones y costumbres, y por estas causas pudo conservarse mejor las formas de su música propia o primitiva. He aquí el por qué de la persistencia actual de algunas formas completamente autóctonas.

El dolor sufrido por los indios en la constante amenaza y persecución del conquistador, contribuyó en gran parte a que sus melodías sean lúgubres, monótonas y desoladas; entonaban en son de lamentaciones sus cánticos, llenos de profunda amargura al ver perdida su libertad.

Los indios se han servido del baile para perpetuar la memoria de notables hechos históricos. La opresión de los invasores dejó resentimientos tan hondos en el alma indígena, que la raza se ha tornado enemiga del

olvido y parece decidida a acrecentar el recuerdo tradicional a los descendientes de los dominadores.

El punto de partida, o sea el origen de nuestro folklore, como en todas las naciones, yo lo he buscado en la tradición que es el alba de la historia, y que no es ni la fábula ni el cuento.

La tradición es la fé legada por nuestros abuelos, para que nosotros de igual manera la trasmitamos a nuestros hijos.

Bien; pues comenzaremos por la historia, para llegar a la tradición: hacia 1486, según se supone, reinaba en México Ahuizotl, octavo emperador, quien ambicionaba extender sus dominios sobre los quichés, cachiqueles, zutuiles y mames, que por aquella época ya poblaban la parte occidental de Centro América. Para lograr su intento, después de varios fracasos por la rebeldía de éstos, se valió del ardid enviando gran número con el pretexto de hacer el comercio en el país. Estos indios se establecieron a lo largo del Pacífico, hablando la lengua mexicana o nahuatl, y a los cuales llamaban pipiles. Ahuizotl no pudo realizar sus planes de dominio, pues le sorprendió la muerte. Los pipiles reconocieron como Señor a Cuaucmichin; éste cayó luego en desgracia con sus súbditos por haber querido restablecer los sacrificios humanos, siguiendo la costumbre de México y diéronle muerte a palos y pedradas. Fué llevado al poder Tutecotzimit, hombre bien intencionado y de buen carácter.

Los pipiles se establecieron entre el río Michatoyat al Noreste y el Lempa al Sudeste, y entre el Océano Pacífico y las montañas de la cordillera sobre el valle del mismo Lempa.

Entre los templos que los pipiles fundaron en honor de los dioses, menciónase el de Mictlán o Mita, que en lengua mexicana significa: «Infierno o Ciudad de los Muertos". Este templo era el más famoso de la región pipil: a ese santuario acudían en romería los indios de todas las comarcas vecinas. Estaba situado en tierras del antiguo reino de Payaquí, al Oeste de la Laguna de Güija; fué construido probablemente por los toltecas venidos el siglo XII.

La tradición dice: que el pueblo refería que el origen de ese templo se debía, según ella, a un anciano venerable que salió del fondo de las aguas de la Laguna de Güija, acompañado de una joven de singular belleza, vestidos ambos de largas túnicas azules. Habiéndose separado, el viejo fué a sentarse en una piedra que estaba en la cumbre de un cerro y dispuso que allí se erigiera un gran templo, al que se dió el nombre de Mictlán, y se consagró al dios Quetzalcoatl. El gran sacerdote, dedicado al servicio de aquel templo, llevaba el título de «Tecti», que vestía túnica azul. En los sacrificios u ofrendas que hacían al dios, solemnizaban las ceremonias con sus trompetas, atabales y tepunahuastes, para acompañar los *mitotes* y *areytos*. Y de aquella dominación quedó: el jeroglífico, el códice, la gráfica expresiva para simbolizar, en el relieve de la piedra esculpida, en el contorno de la vasija modelada, en sus ídolos, en sus flechas de obsidiana, en la espiga de la milpa pregonera de la mazorca apretada de granos nutridores, y también en el divino parloteo del zenzontle, flauta mágica que nos canta la tradicional músíca de nuestros indios. Pero de su poesía y de su música, ¿qué nos queda? De su poesía se sabe que en México quedaron los sesenta y nueve Cantares mexicanos, en idioma nahuatl, por Fray Bernardino de Sahagún, descubiertos y publicados en edición facsimilar por Peñafiel en la Biblioteca Nacional y que está traduciendo al español el notable nahuatlato don Mariano Rojas, que ha dedicado su vida al estudio de la lengua nahuatl. Hay también los cantos del poeta rey Nezahualcóyotl, los de Nezahualpilli, Tetlepanquetzal, Tozcuatotzin y Tecocopouhqui. Es indudable que esos cantares les servían para entonarlos en sus ceremonias, y la confirmación de que fué así es la acotación que se ha encontrado precediendo a cada uno de los poemas, dejando adivinar que era el teponaztli (tepunahuaste) el que acompañaba el canto con su ritmo de las dos notas alternadas, de *tónica* y *dominante*, o de *cuarta*, según el intervalo.

Expondré aquí una de esas acotaciones pre-cortesianas de los aztecas, por encontrarle yo en mis observaciones mucha analogía en el ritmo y las palabras, a un cantar de época lejanísima y tradicional de nuestros cuzcatlecos.

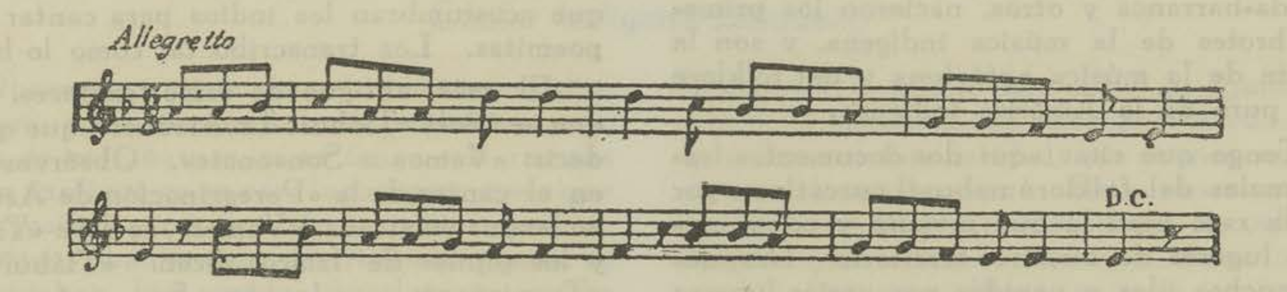
Según la tradición de los aztecas de su peregrinación de Aztlán, fué el pájaro sagrado que habló al caudillo, diciéndole: «¡tihuí!», «¡tihuí!», «¡vamos!», «¡vamos!», que fué interpretado por el sacerdote como un mandato para proseguir la peregrinación de Aztlán.

Y al llamado de la palabra milagrosa «¡tihuí!», «¡tihuí!», va el indio azteca todos los años a la danza ritual, o hace que sus hijos dancen cargados con huacalitos y menesteres de juguete, para mantener viva la tradición sagrada de su pueblo.

Dicha acotación es pre-cortesiana, y está prescrito el siguiente ritmo vertido en sílabas para regular el canto:

"Tiqui titiqui titiqui ti,
toco totoco totoco to."

He aquí la danza que cada año bailan para recordar la fiesta de la peregrinación de Aztlán:



Danza de la peregrinación de Aztlán.

Pondré solamente una estrofa de tan bella tradición:

MEXICANO	ESPANOL
TIHUI	*VAMOS*
TEOPIXQUEH	*SACERDOTE*
Aztatzitzintin ti, tin, tin, tin, tin, *Tihuí, tihuiyan, titui, tihui,* *Tihuí, tihuiyan, titui, tihui,* *Aztatzitzintin ti, tin, tin, tin.*	*Aztequitas vamos, vámonos aztequitas.* *Vamos, vámonos, vamos, vamos.* *Etc., etc.*
ATLEPETL	*PUEBLO*
Campa tiyasqueh, eh, eh, eh, eh? *Campa tiyohuih, ih, ih, ih, ih?* *Campa tiyohuih, ih, ih, ih, ih?* *Campa tiyazqueh, eh, eh, eh, eh?*	*¿Adónde iremos? ¿Adónde vamos?* *¿Adónde vamos? ¿Adónde iremos?* *Etc., etc.*

Comparemos el ritmo y las palabras con la acotación que yo he encontrado en nuestros indios, y que data de tiempo inmemorial:

Ticu tuticu cumare Juana,
ques'te pechito no tiene nana.

Como se ve el ritmo, cómo las palabras tienen gran semejanza con la acotación primera y onomatopéyica de los aztecas, lo que hace suponer que aquella raza emigrante a nuestras tierras, nos trajo también, como es natural, sus cantares y sus ritmos. En las ruinas, los monolitos, vasos arcaicos de barro pintados y labrados, pero sobre todo la lengua pipil que aún se habla en muchos lugares de este territorio, no dejan lugar a duda en esta observación.

El ritmo y las palabras, comparadas en ambas ideologías integrales, están expresadas en las dos acotaciones simples y onomatopéyicas, y nos dan la clave del lenguaje cantado con cierto sonsonete, tan característico en todos los aborígenes de Indo-América.

Ese canturreo del lenguaje indio subsiste todavía en muchos pueblos de indígenas, siendo muy notorio en los de Panchimalco (grupo pipil de los más puros aún en el país), Aculhuaca (sub-grupo de los mexicanos, lengua

nahuatl), Izalco (grupo de pipiles puros, lengua nahuatl y sus variantes), los Nahuizalcos, Cuisnahuat, Masahuat y todos los pueblos de la Costa del Bálsamo (grupos pipiles auténticos, lengua nahuatl y dialectos derivados de la misma lengua pipil).

De ese lenguaje cantado, de las cantilenas y salmodias que acompañaban sus mitotes o areytos en los ritos sagrados y del trinar de nuestros pájaros: el zenzontle, la chiltota, el guarda-barranca y otros, nacieron los primeros brotes de la música indígena, y son la fuente de la música autóctona y del folklore más puro de la América indígena.

Tengo que citar aquí dos documentos tradicionales del folklore nahuatl cuzcatleco, por ser la raza pipil la que invadió y pobló muchos lugares de nuestro territorio. Después de muchas idas y venidas por varios lugares y pueblos de indígenas, la suerte me llevó donde un anciano que con religiosidad guardaba la tradición.

Al conversar con él de mis estudios, y mostrarle parte del trabajo que llevaba emprendido, se entusiasmó y comenzó a contarme todo lo que sabía.

Con gran empeño, paciencia y trabajo, logré reconstruir esos dos tesoros de folklore cuzcatleco, que son dos cantares viejísimos de los Izalcos. Estudiando mucho esos dos cantares, he logrado también hacer la traducción completa de las estrofas.
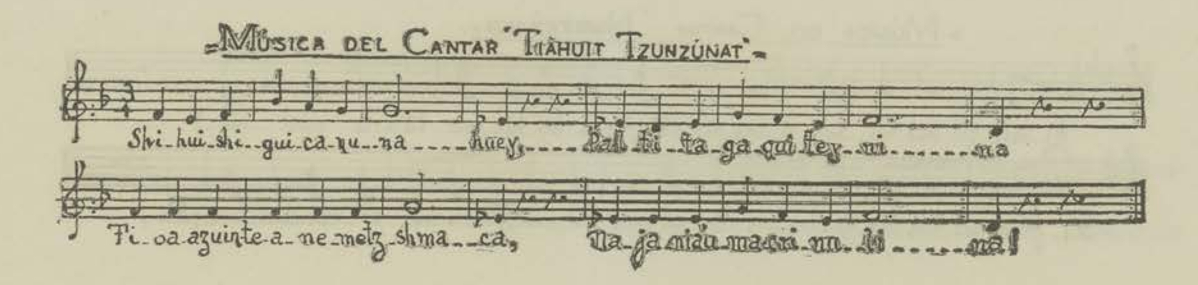
Las dos melodías de los cantares, son las que acostumbran los indios para cantar estos poemitas. Los transcribo tal como lo hacen:

El más antiguo de estos cantares, es el que se titula «Tiáhuit Tzuntzúnat», que quiere decir: «Vamos a Sonsonate». Obsérvese que en el cantar de la «Peregrinación de Aztlán», en lengua mexicana, «Vamos», se dice: «Tihuí». y los pipiles de Izalco dicen: «Tiáhuit», y «Tzuntzúnat» puede ser «Sonsonate»; o un río de los contornos, pues a ambos los indígenas de Izalco designan con el nombre de «Tzuntzúnat».

He aquí esos cantares:

Dos Cantares Autóctonos de Izalco

NAHUATL	ESPAÑOL
«TIAHUIT TZUNTZUNAT»	*«VAMOS A SONSONATE»*
Shihuí shiguica nuna-huey,	*Venga y tráigame a la señora,*
Palti tagágui tey nina,	*Para que oiga lo que te digo,*
Taga azu-inte-a nemetzshmaca,	*Porque si no te doy castigo (cuero),*
Naja-niáu macrímulina (macámulina)...	*Ya me voy moviendo...*
Tiáhuit Tzuntzúnat, nucúnet,	*Vamos a Sonsonate, mi niña,*
Shigui malsé abrazo,	*A ver siquiera un abrazo,*
Tipal tiuhtine musta,	*Porque si no va mañana,*
Naja-nec ma se porrazo.	*Yo me doy un porrazo.*
Shihuí shupi nunámic,	*Ven un instante junto a mí,*
Palti tagágui tey nina;	*Para que oigas lo que quiero decirte:*
A su ti cuchía mian nunámic nu-yúlo.	*Que si no me quieres, alma de mi corazón.*
Ni metzchmá nahuit túmic platicúa se cuaxte.	*Te doy cuatro pesos para que compres tu refajo.*
A su itéa neshnécgui,	*Si acaso no me quieres,*
Ma shi neshilhui ishalyu mixtun,	*No me digas cara de gato,*
A su ti neshnécgui siguápil nu-yúlo.	*Y si me quieres, mujer de mi corazón,*
Ni metzshmá chicuásin túmin palticua náhuit listum.	*Te doy seis pesos para que compres cuatro listones.*



Cantar Indígena Izalqueño

Observemos que en el diseño melódico aunque aparece el semitono cromático, esto no es de extrañarnos, pues tengo mis razones (como expliqué ya en otro lugar) para creer que el cromatismo no fué desconocido para los primitivos habitantes de América, pues lo comprueban los sonidos de algunos instrumentos arcaicos, pero que sin duda por la dificultad de encontrar o producir en sus instrumentos los medios tonos, optaron la forma tonal (pentatono y exatono) y por ser la forma que deliberada y conscientemente optaron los pueblos del Oriente como los de América, en la reducción equilibrada del pentatonismo, por estar más en afinidad con el hieratismo de sus ritos religiosos, de su panteísmo contemplativo y de su quietismo sereno en sus manifestaciones estéticas.

Este canto es ejecutado con un dejo y tristeza que casi raya en monotonía, siendo muy difícil precisar o captar, cuando cantan, el sonido de MI bemol o MI natural. Esto demuestra lo difícil para ellos de aquilatar o emitir los medios tonos, notándose desde luego la soltura y familiaridad que tienen cuando se trata de música *tonal*. Estas observaciones las he hecho en diversas ocasiones escuchando música ejecutada por nuestos indios.

Me fué muy difícil en este espécimen, determinar la tonalidad, pero fundándome en las reglas de la composición, de que un período melódico jamás descansa en la *dominante* y menos en una *tercera*, determiné la tonalidad de RE menor, tomándola como *tónica* o nota de descanso. En algunas composiciones modernas el descanso o final es en la *dominante*, pero para dar precisamente la idea de inconclusas.

El semitono *cromático* de este cantar, ¿no pudiera ser un injerto o parasitismo moro-hispano? Puede ser... De todos modos, como un documento del folklore indo-cuzcatleco de nuestros antepasados, es precioso, y se presta para un estudio más detenido.

Damos a continuación la letra y música del segundo cantar:

NAHUATL

NIMETZILHUI

Nimetzilhui nusa sihuápil:
¿Tazgui tejtancualanto, mi alma?
Xipampásson mutzunhuilante notzuntécun,
Tehaniasi muchaltempan.

Ahinihashan azoteha ticnégui,
Hipalmachiguita hicanaha
Nimuchihua nutchan (sentir)
Niunimumictia niunimucuepa;

Nimuchihua (despedir).
Hijti númey manelca nichúcat,
Azoteha tea ticnégui
Hinihâshan ahinihâspan.
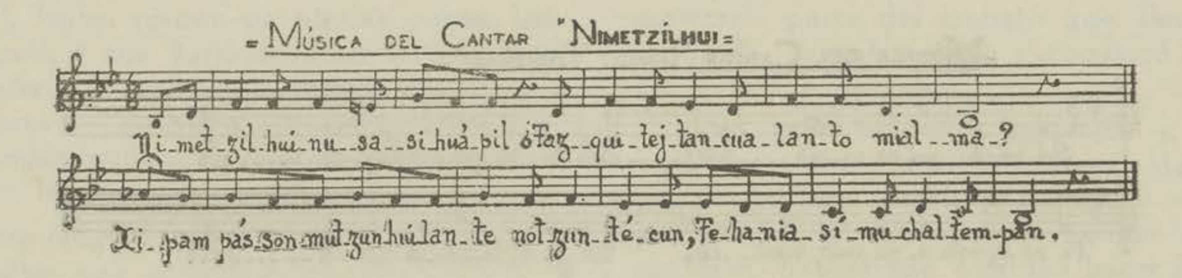
ESPAÑOL

TE LO DIJE

Te lo dije, niña hermosa:
¿Por qué estás brava, mi alma?
Tienes trastornada y baja la cabeza,
Y de ésto me siento mucho.

Ahora si ya no me quieres,
Y para que veas que yo
No volveré a tu casa,
Y de arrepentimiento me mataré en la puerta;

Me voy a despedir,
Y en tus manos a llorar,
Y si tú ya no me quieres
Este amor se va a acabar.



Cantar Indígena Izalqueño

Nótese en la letra de estos dos cantares, el mestizaje con algunas palabras del español, que creo son agregados o desfiguraciones del pueblo, pues el indio, si no tiene la palabra «alma» en su lengua, tiene en cambio otras para expresar sentimiento, como «yúlo» (co=razón), «nuyúlo» (mi corazón), «nicnéqui» (te quiero), etc.

En este cantar, como en el anterior, apa=rece el cromatismo o mejor dicho el «semi=tono cromático», con el agravante de que el diseño melódico se extiende hasta el «séptimo grado», cosa casi imposible entre la medida limitada de la música de los primitivos indios, pues sus formas musicales nunca excedieron (como ya hemos dicho) de una *quinta* y des=pués de la conquista llegaron hasta la *sexta* (nota colonial), y esto ejecutando en las dos formas: *tonal* o sea *seis tonos*, y la *sextatonal* con seis grados de la escala. Creo que estos dos cantares indígenas de los Izalcos, han sido desfigurados a través de los tiempos, pues no todos los que recogen la tradición son buenos memoristas y menos aún la me=moria del oído, y al cantar, muchas veces, aunque se tenga la memoria del oído, hay personas que no pueden modular el sonido exacto de una nota; son tan desafinados y alejados de la verdadera melodía, que si no le dicen a uno lo que creen estar cantando, no lo adivinaríamos.

Nótese la insistencia en la melodía, del *quinto grado;* y sobre todo en los compases 8 y 9 el descenso característico de la *quinta* hacia la *tónica.* Esta forma de *cadencia descen=dente* de la *quinta* hacia la *tónica*, es casi in=variable en todos los especímenes de música verdaderamente indígena. Hay temas indí=genas que no se mueven más que en la ex=tensión de tres o cuatro notas, y en razas como la de los maya=quichés de Guatemala, ha llegado el etnofonista don Jesús Castillo, a comprobar la existencia de una escala *tetra=fónica* entre los indios de Chichicastenango, Quezaltenango y otros lugares de la región maya=quiché.

MUSICA

"La música es una idealización del lenguaje natural de pasiones y sentimientos".

SPENCER.

TODOS los países del Universo en su primitivismo, tuvieron casi las mismas formas pobres y rudimentarias en sus manifestaciones musicales. Y en todos también pesó el mandato de las influencias de la naturaleza, es decir, el panorama y sus diferentes situaciones climatológicas.

Si tendemos la mirada hacia los países de Occidente y estudiamos su historia, veremos cómo en sus instrumentos de estructura imprecisa y extensión limitada les dió una música rudimentaria y pobre, aunque menos expresiva y fuerte, que la primitiva de nuestro Continente Indo-Hispano. Esto tiene sus razones, como veremos en seguida.

La música comenzó con la monodia, después pasó a la diafonía y a la polifonía, en fin, que alcanza su perfección en el Motete, del cual nace la Fuga, que apunta ya como tal en Joaquín Deprés, y es tomada en cuenta por didácticos, como el domínico Tomás de Santa María (1565) y había de cristalizar definitiva y en su más perfecta belleza con J. S. Bach, siglo y medio después.

En la antigua Grecia, por ejemplo, contaron solamente con el pífano y la flauta de Pan; los Egipcios, sus trompetillas y una lira muy rudimentaria; los Moros, una siringa, etc. y todos ellos tenían tambores e instrumentos de percusión, más o menos semejantes, aunque en distintas formas y nombres.

En España, Cabezón; Bach, en Alemania, y otros, nos dejaron las muestras demasiado expresivas de las formas a que llegó desde su primitivismo hasta la evolución del clasicismo musical de Europa. La música allá, no fué más rica en sus comienzos. Las formas usuales de monófona, tuvo a continuación la diafónica, después tetrafónica, pentáfona, y por último la polifónica, que alcanzó en su mayor desarrollo.

Las formas de escritura eran también pobres, por símbolos y números; ejemplo de esta forma, es la Yntavolatura.

Las naciones de la vieja Europa tuvieron más fácil y continua comunicación y contacto, unas entre otras, que este aislado Continente Americano. Así, su evolución se verificó más rápida, y desde luego, con el concurso de todas, se enriqueció y perfeccionó, con más facilidad, que la naciente cultura de nuestra joven América.

Pero también por este aislamiento de nuestro Continente, es que su música es más pura, más nuestra, y resultan con mayor fuerza sus características y su emotividad racial. Además, la pujanza de nuestra naturaleza, la violencia de los cambios atmosféricos, las posiciones magníficas frente a la majestad del panorama, siempre nuevo y siempre emocional, han dado a nuestra raza una tónica especial, fuerte y precisa.

Para todos los pesimistas que afirman negando que no hay música autóctona, yo les contestaría enfática y honradamente que sí; sí hay música autóctona; sólo que para encontrarla, es preciso tener ojos apropiados para ver y oídos aún más apropiados para escuchar. Se necesita también voluntad, paciencia y constancia, pues no se crea de ir a encontrar una melodía bien construida y completa en los restos autóctonos; no, es labor de años en constante búsqueda y estudio dilatado y paciente, como el del arqueólogo, y siempre alerta de cualquier indicio, para rectificar, afirmar y rechazar, pues a veces se encuentra uno con sorpresas no imaginadas. Un giro, la extensión de una nota, dan al traste, cuando menos se piensa, con la ilusión de un hallazgo musical autóctono.

Sí, tenemos música autóctona, pero si no la tuviéramos, entonces hagámosla; hagamos música de carácter regional, música con ritmo salvadoreño, con alma y emoción salvadoreña, con modalidad nuestra. Así, pasados los años, los siglos tal vez, las generaciones que vendrán no se encontrarán con el vacío y el silencio de una raza que viene de grandes civilizaciones, y que en otros aspectos dejó huellas indelebles de su alta visión espiritual.

La América toda, es un continente que canta y que danza. Es como una mujer ten-

dida sobre el mar y mecida por los dos océanos. América del Norte, es la cabeza: su música es mental. Yucatán y lo demás de México, la garganta: su música es agitación de ola que se hincha, para deshacerse en suspiro, caliente de emoción; aquí en Centro América canta el corazón. Panamá es la cintura, ceñida por los mares y con el cincho del canal: su música es estrangulado anhelo de armonía oceánica. La América del Sur, las caderas y el vientre: son la fecundación; por eso su música es posesión y cópula: en «joropos», «bambucos», «la cashua», el «tango», y las danzas pamperas. Los pies, la Patagonia y el Cabo de Hornos: música en que se agitan los miembros para sacudir los fríos polares.

Sus brazos, los fraccionaron los océanos; pero repican los dedos de una mano sacudiendo los abalorios, en los «danzones», «guajiras» y «rumbas» cubanas, y se quejan del dolor, en los «lamentos caribes». Y los dedos de la otra mano, en las danzas «hawaianas», las «papuenses», las «yhibes» y también los ritmos chasqueantes de «Galápagos».

Los indios desde una edad prehistórica bastante lejana, ya cultivaban el arte de la música. Los hallazgos neolíticos efectuados en distintas regiones del Nuevo Mundo revelan que el indio de aquellos tiempos, no obstante de haber pasado ignorado para el Viejo Continente, poseía una cultura, y fabricaba ya instrumentos musicales: silbatos y trompetas de barro, de hueso y de arcilla; instrumentos de percusión de muy diversas formas: el tepunahuaste, el atabal, el tamborcito ataualné, el tambor, la tortuga, etc., la marimba, hecha de calabazas o de cañas huecas de bambú; instrumentos de cuerda derivados del arco de lanzar flechas, como el unicordo «La Caramba».

"Parece evidente que el hombre ya hacía *música* antes de tener palabra y que desde cuando empezó a hablar empezó a cantar".

Y es que el hombre primitivo, no encontrando otro medio de expresión, se sirvió del lenguaje de la música para exteriorizar muy distintos sentimientos. Tal lo han comprobado las investigaciones hechas en toda la faz del mundo. La América India de la edad prehistórica, tuvo como otros pueblos de la humanidad de esa época, sacerdotes músicos, poetas, llamados con diversos nombres según sus lenguas: los Aztecas nahuatlatos los llamaban: «Tlamacaxquecuicanime» (Sátrapas cantores) y «Tlamacaxquemijtutiame») Sátrapas bailadores). Los primeros narraban los hechos del pasado cantando, y a éstos pertenecían sacerdotes nahualistas, que cantaban los conjuros y oraciones, oráculos y sentencias (adivinos, hechiceros), y también el sacerdote de la medicina (curandero). Los segundos se encargaban junto con las vestales, de las danzas sagradas, y en otras ceremonias, a las danzas guerreras. En aquella época, no habiendo escritura, éllos fueron algo así como códices vivientes, la memoria de las tribus.

Es indudable que cuando se levanta el telón de la historia ya el cultivo de la música tiene larguísima vida.

Aunque no quedó la partitura o página escrita capaz de transmitirnos sus formas musicales, los códices, la cerámica maya y tolteca, y algunos restos en templos y dioses de las culturas Maya, Tolteca y Azteca, tienen figuras y relieves que muestran instrumentos y símbolos que demuestran el cultivo y devoción por el arte musical de aquellos pueblos.

Cuando el pueblo cantaba danzando, llevaban palmas, flores o sonajas (como los antiguos egipcios) que movían con el ritmo frente al Teocalli.

La melodía antigua era solemne y pura, construida sobre una escala «tetrafónica», que nuestros indios tuvieron (y siguen teniendo en Chichicastenango) como sagrada, porque creían que estos cuatro sonidos estaban íntimamente relacionados con los cuatro elementos de la Naturaleza.

Los cuatro sonidos de la escala eran, según éllos, símbolo de la armonía de la Creación. Tenían instrumentos cuyas partes están explicadas por relaciones cósmicas: así el tepunahuaste, con su cuerpo abovedado y las partes planas de los lados, viene a simbolizar a los cuatro rumbos o los cuatro elementos. Después de la escala primitiva de cuatro notas, vino la imposición consciente del pentatono, influyendo además el contacto bien comprobado con el Oriente, y también con el intercambio habido con los Incas del Sur, interpoló en sus formas musicales el uso de la escala «pentatónica» ya traída de tiempos anteriores por los Toltecas. También tenían en uso la escala «arcaica pentafónica», y siglos más tarde, cuando el conquistador hincó su espuela en el vientre de la virgen Amé-

rica, el indio agregó a su escala una sexta nota (a la que yo he llamado: nota colonial), viniendo después con las nuevas culturas de Occidente, el uso de la escala corriente o temperada.

La música guerrera era estrepitosa y agitada. Las danzas se volvían entonces más apasionadas y vivas. La música religiosa en los templos (Teocallis), era hierática y lamentosa, en la cual el motivo melódico se repetía y prolongaba tanto, como si se extendiera hasta el infinito... (Esto lo comprueban algunos restos de música autóctona que aún tocan los indios en las fiestas cristianas).

Las ideas de los indios sobre el arte musical aparecen en sus representaciones mezcladas con mitos y leyendas. Ellos atribuían a los dioses su invención; por eso también iba la música mano a mano con la religión y la magia.

Toda su civilización aparece influenciada por ideas emanadas del culto a los astros. La música desde luego no podía sustraerse a tal influjo. Por eso la existencia y significación de la escala tetrafónica en nuestros indios está bien comprobada, pues el número cuatro se ve invariablemente repetido y divinizado en las ceremonias religiosas indígenas. Para todo, era el número cuatro (léase «Collar de Dientes» de la autora, para saber la importancia del número cuatro en nuestros indios). Nuestros antepasados los pipil-toltecas, tuvieron templos-escuelas, destinados sólo a la enseñanza de la música llamada: CUICACALLI. Había la creencia de que con la música se atraía la benevolencia de los dioses buenos y propicios para el indio y sus faenas. Por eso es que la música en los Kúes y Teocallis brindaba consuelo a las tribus, producía el éxtasis en los Teuctis o Sacerdotes y el frenesí religioso en los creyentes. A veces el cacique mandaba al cantante que celebrase en el gran templo de Quetzalcoatl, tal como la serpiente de fuego depura, tal como la tempestad vuela y ruge, tal como se elevan las profundidades de la mar...

Sabido es que los más preciados trofeos entre las tribus que peleaban, eran los instrumentos musicales de las tribus vencidas. Así se explica por qué un teponaxtle de origen completamente tlazcaltleco, se encontró después en poder de los aztecas. Y hasta hay dramas escritos en lengua nahuatleca, cuyo argumento sólo tiene por objeto reconquistar el teponaxtle sagrado, robado por otra tribu.

Al templo, a la guerra, a las peregrinaciones y emigraciones, siempre se iba precedidos por el grupo de músicos con todo su repertorio de instrumentos típicos por pesados que éstos fueran. Los músicos en las grandes ceremonias se hallaban situados inmediatamente después de los dioses y los emperadores o caciques, siendo la mayor parte de ellos sacerdotes. El instrumento por excelencia en todos los lugares indígenas ha sido siempre el teponaxtle o tepunahuaste, cuya ejecución ha degenerado mucho, pues los cronistas cuentan que cuando arribaron los conquistadores, se quedaron maravillados de algunos tepunahuastistas que tocaban de excelente manera. Macuilxúchitl era el dios de la música y también Xochiquetzal era considerada diosa de la música, de la danza y de las flores.

Nuestros indios actuales no tienen una idea precisa de lo que es en música una melodía, a que ellos le llaman sencillamente «sonada» y al ritmo (tampoco conocen esta palabra) lo designan «el paso».

Al empezar a tocar el indio «pitero» (el que toca la flauta de caña) hace una «carrerita» (que es de cajón en cualquier tocada) que podríamos llamar «un registro especial». Y cuando en el curso de la ejecución hay grupos de semicorcheas y corcheas ejecutadsa con presteza, ellos dicen que «son adornos».

Sucede casi siempre que sus giros melódicos son variablemente caprichosos, pues no tocan dos veces de igual manera, aunque se trate de la misma melodía; por esta razón resulta muy difícil captar lo que se oye para pasarlo al papel pautado, y sólo insistiendo mucho se logra concretar el motivo musical que deseamos tomar.

En sus grandes orquestas va toda la familia de instrumentos percutores y las flautas guiadoras, compuestos así: el músico «pitero», que es el que hace de músico mayor; después viene el «tepunahuastista» (ellos le llaman «el trocero» —de trozo— o «tepunahuastero»); sigue el «tamborero», después el «bombero», que toca el tambor mayor; el quinto es el llamado «ataualné», que es el que va marcando el «tiempo» o «el paso» de la danza; siguen el «sacabuche», las «sonajas» y la «tortuga».

LA MUSICA DEL PUEBLO CUZCATLECO

El arte abarca hoy día todas las manifestaciones de la vida en naciones de gran empuje cultural, como Estados Unidos; en una palabra, su función allí es omnímoda.

Nuestros orígenes culturales que son tan múltiples como los de otras naciones, y nuestra herencia racial y criolla, nos dan la posibilidad de que pueda ser tan rica como nosotros pretendamos hacerla.

Las características en la formación de un arte nacional, son importantes factores que contribuyen desde luego en la evolución de la vida musical de una nación, pero no son los únicos elementos que forman la cultura o determinan su diseminación.

Evitemos la influencia de fenómenos ajenos a lo nuestro, principalmente europeos, en cuanto a imitación servil de aquellas formas (no de los conocimientos científicos) para poder expresarnos algún día con énfasis que pueda descansar sobre manifestaciones de rasgos característicamente cuzcatlecos.

La musicalidad de un pueblo no depende de un sólo factor; ésta es el resultado de la unión o conjunto de todas las actividades complementarias, porque cada una de ellas es importante en sí misma, pero lo es mucho más en correlación con las demás para el desarrollo de la cultura.

El medio de transacción del arte, no tiene que ser necesariamente el dinero; puede ser de cualquier índole (sacrificios de esfuerzos y de tiempo, labor desinteresada y bondad en prodigarse) que indudablemente entran en el desarrollo o mantenimiento de la vida musical de una nación.

El creciente interés que desde hace veinte años se ha despertado por la música primitiva y folklórica en todo el mundo, indica que las artes de este carácter encierran una valiosa significación en la cultura de nuestros días.

Pero este interés, que se nota especialmente en todo el Continente americano, se acentúa más pujante e intenso en los Estados Unidos. Ellos han comprendido mejor que otros países, la enorme importancia que tiene para la historia de una nación culta, recoger los últimos restos de lo que es propio o autóctono; esta urgencia se debe a que en la hora crítica por que atraviesa la humanidad, está a punto de desaparecer, y en el preciso momento en que esa gran nación está en capacidad (por los profundos estudios de la ciencia folklórica), de poder verificar su significado y contenido.

Elocuente ejemplo nos está dando ese gran país americano, en donde su música nativa y folklórica es quizás menos pura y rica que la de los países de la América Latina. En los Estados Unidos no hay el porcentaje de indios que se encuentran en las naciones de Indo-América, y también no tienen música tradicional; mientras que los países latinos tenemos una poderosa tradición española. Los habitantes del Norte no tienen sangre indígena, siendo extraña para ellos la música de sus autóctonos. Podríamos agregar también que la mayor parte del pueblo norteamericano no posee tampoco sangre negra, lo cual equivale a decir que las fuerzas características de la música negra, si bien los ha influenciado mucho (el jazz-band) no les son naturales ni propias. El folklore, poderoso antecesor de todos los estilos de la música europea, se presenta de distinta manera en las diferentes regiones de los Estados Unidos. Hay influencias de Nueva Inglaterra en varios de los Estados de la gran nación del Norte. Pero sin embargo, esa nación trabaja y se cultiva, llegando ya a tener en sus compositores modernos un estilo que con el tiempo seguramente llegará muy lejos.

Henry Cowell, dice: "A comienzos del siglo XX se manifestó en el estilo musical estadounidense una verdadera ola que pujaba hacia lo nacional y debe decirse que se llegó a esa meta con gran facilidad".

"Un grupo de compositores declaró a su vez que «lo indio» era lo único verdaderamente estadounidense y sostuvo que la música indígena debería ser la base para las obras cultas".

Así puedo yo asegurar que «lo indio» es lo único genuinamente nuestro, y que juntamente con lo criollo, constituyen las bases para formar con ello las obras que sean el representativo de nuestra cultura nacional.

Aquí vengo a ofrecer lo mejor de lo que aún nos queda de nuestra música indígena, criolla y folklórica. No quiero afirmar que a través de los años no puedan haberse pro-

ducido algunas pequeñas deformaciones en ciertos giros o frases, pero después de muchas observaciones y comparaciones he tomado el motivo más repetido y mejor conservado en el grupo de raza, con la fidelidad y exactitud que esta labor impone.

El mérito que tienen estos motivos folklóricos que presento aquí, es el de haberlos obtenido directamente de los intérpretes originales en un ambiente nativo de cada grupo y con la música ejecutada en su propio escenario, cuya descripción detallada de cada cuadro, va conjuntamente con la música. Los motivos folklóricos tienen una función definida en la vida de cada grupo de raza y sería nulo el resultado si yo hubiera intentado estudiarla separadamente de esa función, porque ambas son inseparables. Es más: el mismo motivo folklórico repetido por otro grupo en pueblo distinto, tiene otra función y modalidad diferentes.

En todos los pueblos de indígenas encontraréis por doquiera melodías y ritmos puros que aunque en forma rudimentaria y sencilla, estaban esperando ser sentidos, captados e interpretados por alguien que sintiera amor por la tierra nuestra, por la vida misma, esa vida que como el árbol arranca de la entraña de la Madre Tierra, latiendo y vibrando con fuerza irresistible en la sangre de nuestra raza, ese ritmo que va marcando en el paso danzante y airoso de la india que trasciende a montaña, como el recio mecido del indio que lleva el cacaxtle o que lucha en el bosque con la naturaleza bravía, levantando el machete para tumbar un árbol o fraccionarlo en leños.

La música indígena, pese a los que la niegan o reniegan desvalorizando hasta su humilde condición intrínseca, vive con potencialidad mil veces mayor que la actividad desganada de las inquietudes musicales de muchas ciudades.

Muchos también se expresan con menosprecio de la música indígena, como se desprecia a todo lo que viene de abajo y que es humilde. ¡Error muy grande! No queremos conocernos, y si nos reconocemos, en lugar de sentir íntima satisfacción y orgullo, queremos pasar por eruditos y cultos, ignorando que la base para poder llamarnos de tal modo, es comenzando desde abajo para poder escalar planos mejores. Si no conocemos bien nuestra casa, menos podremos conocer la del vecino.

"La música india —dice acertadamente Curt Lange— es perfecta porque satisface plenamente a aquellos que por naturaleza se deleitan con ella".

Cada raza y cada pueblo tiene sus expresiones, y éstas satisfacen plenamente sus necesidades o vibraciones psíquicas.

EVOCACION Y MENSAJE.—Vamos, mis queridos lectores, a deleitarnos con el panorama racial de nuestros pueblecitos indios, y ahí en ese ambiente especial, frente a las casitas humildes y junto a las gentes sencillas, nos sentiremos más sinceramente cuzcatlecos, más humanos y buenos, y también más hermanos, y sentiremos el tierno e íntimo regocijo de poder aún escuchar, lo que fué espectáculo trascendente y emocional en nuestros abuelos los indios.

Llora y gime el «pito de caña», y nuestras almas comprenden lo que quiere decirnos... Tuntunea el «tambor», y nuestra sangre siente el ritmo lejano y latente de nuestra raza brava. Suena el «tepunahuaste», y la selva toda se estremece de júbilo o de espanto al sentir la insistencia punzante de esos latidos que parece que salen del corazón de la tierra o de la raza.

Vemos bailar a nuestros indios: todos los semblantes se iluminan de júbilo, nuestros cuerpos vibran, y apenas podemos contener nuetros pies para no intervenir en el baile que ejecutan.

Formamos parte en la rueda de espectadores, hace sol, hace calor, nos estrechan, sudamos... pero no podemos apartarnos y seguimos viendo y sintiendo...

Es la tierra que manda, es la atracción de lo nuestro.

Hundamos la mirada en el pasado, pasado muy lejano, y perdámonos en el inmenso vacío del misterio, para arrancar del espíritu de la raza de aquella época la evocación palpitante de nuestros vínculos atávicos. Aquí están; con la voz de la sangre que golpea con fuerza, con el latir de mi corazón, de aquel corazón que heredé de mis mayores, vengo a contarte, lector querido, lo que yo he visto y presentido de mi raza, en el inmenso vacío de los tiempos... de los siglos...!

Observando las cosas de la raza, queda que en cada una de ellas vemos la expresión

de nosotros mismos; nosotros mismos repetimos y vivimos a diario, cosas que creíamos muertas, o perdidas en épocas ya idas...

Diríase que quedó congelada en el rincón propicio de nuestro sér, aquel esfuerzo supremo de perpetración india, en el invencible contorno de la herencia racial.

Nuestra raza india seguirá siendo siempre élla, y sólo élla en este rincón de América en que floreció, y florece todavía a pesar de que los labios de la india saborearon las mieles que le brindó don Juan de España, y seguirá floreciendo, pues ya probó que todas las resistencias le son propias...

¡Raza de mi raza!: es urgente y necesario que revivas de la piedra, creciendo como roca indomable y robusta; que resurjas del corazón de la montaña como un cepo inextinguible, para convertirte en ceiba gigantesca; que nos cantes en las bellas clarinadas de los pájaros, de nuestros pájaros autóctonos que siguen repitiendo la música que el indio escucha desde que existe, y que nosotros imitaremos por los siglos de los siglos...; que sigas expresándote en el dulce decir de tu lengua pipil, balbuciente y jugosa, como el dulce chupar de la caña madura; si oyes cantar en lengua, sentirás cosas extrañas y profundas... la sentirás como voces cariñosas de seres queridos que se fueron... o como si fuera tu propio corazón que canta su cantar...!

Que mi raza siga apretando sus formas broncíneas, con huipil putunqueado, y vistoso refajo, con el rojo de las flores de pascua, o del añil obscuro, palmeado con los verdes del quetzal; que ciña su cintura con la faja policroma, en que desfilan estilizados nuestros animalitos retozones de la flora cuzcatleca.

Que el hombre se defienda de la catarata ardorosa del sol, con su sombrero de ala ancha tejido de fresca palma y que cuando cruza el camino de nuestra tierra morena, sacuda sus sandalias y se las eche al hombro, para sentir en sus pies el beso de la tierra que canta, shas, shas, shas, shas, al contacto de su planta sudorosa, para que sepa interpretar al calor de su frote los secretos que la madre tierra le confía sólo a él... y para que más tarde, el niño siga sobre la huella expresiva y profunda que dejó su planta en el camino... Y al peso de la vida, del trabajo y de su eterno sufrir... irá el indio callado, taciturno y paciente, oyéndolo todo, interpretándolo todo, impasible también porque puede resistirlo todo...

Y en su concentración irá taciturno como los amates, mirando al cielo en las noches estrelladas, mirando hacia el suelo bajo el baño del sol, para regar con su sudor que santifica a la tierra que trabaja; sus labios permanecen cerrados, pero con el alma muy abierta, oye, y les dice cosas en su exaltación panteísta, al cielo y a la tierra, que sólo él sabe decir, y que sólo él sabe escuchar.

Que vuelva a arder en el corazón de la raza, el amor puro de nuestros abuelos, y que sacuda también fuertemente la recia complexión moral del valor y heroísmo para defender nuestros sacros derechos...

Raza, que cante, que ría, que llore..., que grite, que ruja... pero que a todas horas y por todos los tiempos se sientan las voces de la raza... de mi raza!

Vamos a sentarnos junto a la consoladora hoguera frente al río, y escuchemos las historias y leyendas que nos cuentan las voces del agua que va corriendo...

Vamos a soñar a la orilla del Lago de Xilopango, y preguntemos a la «Peña del Eco» el paradero de las dulces doncellas que yacen en el fondo de sus aguas, como holocausto a los dioses de la lluvia.

Vamos a descifrar los jeroglíficos, y a interpretar las cabalísticas, y a temblar de emoción ante la mano roja del genio Yum, de la misteriosa «Gruta de Corinto»...

Vamos a escalar las cumbres de nuestro Quetzaltepec, para que allí, muy corazón adentro de su verde follaje, evoquemos el dulce canto de los sagrados quetzales que poblaron en otrora sus montañas, y desde allá en lo alto, en el pleno *yagual* que forman nuestros montes y colinas, saciar nuestra mirada con el bello panorama de Cuzcatlán...

Vamos a celebrar el *areyto* al pie del Teocalli de Tazumal y preguntemos al dios de su templo: "si ya están aquí o llegarán pronto los hombres que se esperan..."

Vamos al templo de Mitla o Mictlán, y restauremos el altar sagrado de Quetzalcoatl, que nos ordenara el anciano que surgió de las aguas del gran lago de Güija en compañía de la hermosa joven de túnica azul, símbolo de nuestro emblema patrio...

Vamos a las suntuosas pirámides de Sihuatán y evoquemos los rituales hieráticos

que se hacían en honor de la diosa Ixqueye, a quien ofrendaban rituales y festejos quince días; pasemos al palacio en que se efectuaban los grandes deportes del Juego de la Pelota; y por último, pasemos al lugar destinado a las orgías y bacanales...

Vamos en fin a todos los lugares en peregrinación de la raza, para mantener fresco el recuerdo de aquella grandeza, esplendor y cultura de nuestro Cuzcatlán prehistórico; vamos a reconstruir con el sentimiento y la imaginación lo que dejaron sepultado en el misterio y el olvido, los siglos y los hombres...

Vamos a suspendernos llenos de amor y de orgullo racial en esa inmensa interrogación que dejaron por los siglos de los siglos, el pasado magnífico de nuestros antecesores... Y así, suspendidos en el recuerdo, columpiando en el hilo dorado de la ilusión y del ensueño, sigamos investigando, sigamos cantando, a todo lo que tenga vibración de nuestra sangre, calor de nuestro sol, color de nuestro cielo, y alma de nuestra raza.

ESTRUCTURA DE NUESTROS SONES Y ORIGEN DE ALGUNOS DE ELLOS

Sabemos que a los indios de todo el Continente, no les faltaron nunca motivos de inspiración, tanto interiores como exteriores. Y en cuanto a los primitivos aborígenes de nuestra región de Cuzcatlán, no tenemos por qué suponerlos incapacitados de sentir y de crearse un arte musical vernáculo.

Era en realidad esa música (según la relación de los cronistas) un conjunto de sonidos que servían como de sombra o fondo, para hacer resaltar más la intención del cantar o de la danza, en las bizarras ruedas de bailadores con sus trajes de plumas de deslumbrantes colores, de sus templos y del tropical cielo de añil y turquesa. Esa música refleja aún en sus desteñidos restos de ahora, la índole inquieta, guerrera y turbulenta de algunas tribus, y a veces era también como lluvia de lágrimas en los cántaros de la muerte.

Los indios siempre han tenido predilección por el sacerdotal instrumento del «tepunahuaste». Podemos decir que la música de nuestros pipiles, si se componía de muchos ruidos, tenía ritmos especiales y sonidos verdaderos; de tal modo que, entre la estruendosa armonía de sus instrumentos podían modular melodías con notas precisas, ya de ellos conocidas, y para cuya emisión se hacían instrumentos adecuados, que sonaban con técnica también adecuada; ¡esa música unida a los cantares y las danzas, debió producir un concierto extraño y grandioso!

El trópico con su violenta y grandiosa naturaleza dió al indio amplitud y elevación a su espíritu. La naturaleza le enseñó a leer en el sol, la luna y las estrellas; supo lo que decían las voces de los vientos y el canto de los pájaros; oyó las misteriosas leyendas que le contaba la fuente rumorosa, y al llanto de la lluvia o estruendo de la tempestad, se unió él para cantar el himno al Supremo Creador del Universo!

La existencia de instrumentos y de danzas autóctonas, nos demuestra elocuentemente la existencia también de su música vernácula. Y por otra parte los ejemplos naturales que el indio tuvo para imitar sonidos y hasta modulaciones en el contacto íntimo con pájaros de canto melodioso como el zenzontle, que emite modulaciones y sonidos de entonación aquilatable, le dió elementos constructivos musicales, semejantes o idénticos a los que actualmente se emplean como base preliminar de la teoría armónica. Veamos el testimonio que a este respecto nos da el talentoso folklorista guatemalteco don Jesús Castillo: "En efecto, he dicho que aquellos pájaros (los zenzontles) emiten sus sonidos dentro de una escala mayor perfecta, de quinto a quinto grado de esa escala, y por el canto de las mismas avecillas, se oyen los intervalos de segunda, de tercera, de cuarta, de quinta y de sexta. Ahora bien; obsérvese que la música más pura de nuestros indios no usa otros intervalos. En esos mismos cánticos se observan síncopas, silencios, calderones, acordes perfectos de cuarta y sexta arpegiados, transiciones rudimentarias de la dominante a la tónica y hasta modulaciones en estado rudimentario". Por lo que se ve que este maestro de folklore cree, como yo, en la existencia de la música autóctona, así como los medios y ejemplos que el indio empleó para la construcción de

su música y sus sones. Y como si esto no bastara, el mismo don Jesús Castillo, nos cita la opinión de un maestro guatemalteco: "El connotado maestro capitalino, don Fabián Rodríguez, me escribe: "Queda demostrado que la música maya-quiché existe y ha existido. Como toda música primitiva, no tiene una armonización científica, pero es original, aparte de que los ritmos del «tun» (el tepunahuaste guatemalteco), sugieren al compositor nuevas ideas en cuanto a estructura". Lo que demuestra que el reconstructor de música autóctona debe respetar y mantener el carácter y forma rudimentaria de esa música, de lo contrario desvía y destruye la fuente de origen del arte de una raza.

Ahora, en cuanto a los compositores, ya lo ha dicho el maestro Rodríguez: que los ritmos del tun o tepunahuaste, sugieren nuevas ideas en cuanto a estructura, y yo agregaría: que no sólo para componer una pieza, sino para instrumentarla, la orquesta tiene recursos de asimilar los instrumentos indígenas o exóticos, y hasta haciendo intervenir en ella a alguno de los instrumentos de nuestros indios para darle más carácter y ambiente a la composición en dicho organismo.

En las muestras y acotaciones que dejo apuntadas en el ensayo de Etnofonía de la Primera Parte, se ve demostrado el carácter y estructura de la música de nuestros indios en la época antes de la conquista y en la conquista. Siendo que estas melodías guiadoras de danzas indígenas, son difíciles de vaciar en los moldes científicos y al colorido sonante por diversas causas ya explicadas; pero una de ellas es, que la música indígena impone una estructura armónica reducida, lacónica y limitada. Su círculo de acción no pasa de la tónica a la dominante, y rara vez emplea otro colorido y muy rápida e indefinidamente. Ese laconismo y limitación se debe al carácter también de sus instrumentos: el pito de caña (melodía) es un instrumento de extensión muy limitada (sobre todo antes de la conquista, que usaban el «pentatono»); el tambor y el tepunahuaste (percusión). El tambor en su percusión da una nota y el tepunahuaste da dos notas, según el intervalo que entrega. Las dos notas del tepunahuaste van todas alternativamente, y a veces la síncopa la marcan con el bolillo en los laterales de dicho instrumento.

Con estos instrumentos percutores y otros muchos que ya hemos visto, formaban y aún forman los sillares armónicos en que descansa la melodía de los sones y la música indígena en general.

La melodía de estos sones indígenas, consta casi siempre de dos frases, compuestas por lo regular de dos a cuatro compases cada una solamente, y para resolver hacen el descenso característico y siempre patético en la música indígena de la dominante hacia la tónica que es la nota de reposo o descanso.

Esta música de los sones tiene un carácter típico de colorido, de ambiente psicológico especial, que cualquier estudioso preparado puede distinguir lo esencial y puramente indígena, y la mezcla o interpolación de la cultura hispana. Así, pues, tenemos bien definidos dos estilos o variedades.

Los sones de carácter triste, expresivo y hierático, patrimonio y creación de nuestros indios, y el de estilo alegre, bullicioso y entusiasta, (los sones criollos y los sones de Pascua) de la raza ladina o criolla.

Entre estos sones, se distingue también desde luego los que son rituales, que son restos de la liturgia indígena precolonial, y los que son profanos o festivos.

Para comprender y sentir mejor la estructuración de la música indígena, es necesario oírla en su ambiente, frente a su panorama, en los instrumentos originales e interpretada y ejecutada por los verdaderos indios. Porque no se puede valorizar la música primitiva o criolla y hasta la popular, por noticias o referencias o fracciones de música que algún aficionado le proporcione a uno, no; hay que tener la precaución de ir al ambiente para palpar espiritualmente y sentir el material intrínseco, así como otro detalle interesante que es el de observar la particular manera que los indios tienen para ejecutar su música. Si separamos esta música de su ambiente natural y se cambian los trozos por otros más elaborados y técnicos, el producto resultante tendrá poco parecido con el motivo original.

Todos los sones ejecutados con pito y tambor, es verdad que la melodía es mucho más limitada, pero en mi opinión son más interesantes por su característica fuertemente racial, que cuando estos mismos sones son ejecutados con guitarra y acordeón (que también ya los he escuchado así).

María de Baratta

RITMOS

La música indígena es muy variada y muy rica en ritmos; no es que sean intrincados o particularmente variados en sí mismos, no, sino que las pautas rítmicas varían con mucha frecuencia, pues éstas van marcando los estados de ánimo de la danza y la música.

En los ritmos que va marcando el tambor es cómo el indio músico va expresando e interpretando el estado psicológico del desarrollo de la música en la danza, y desde luego, también el estado psicológico del conglomerado social de su pueblo. Hay una íntima unión de todos los indígenas de un grupo, que cuando se reúnen para celebrar sus fiestas forman apretado círculo alrededor de los músicos y los danzarines, guardando un silencio casi religioso. Pudiera decirse que en tácita comunión de ideas y sentimientos, se comprenden con las miradas y todos tienen el alma puesta en la música (su música), en los que la tocan y en los que ejecutan el baile (su baile). Casi se molestan cuando los que no son de los de ellos se acercan para ver y curiosear sus festividades.

El músico indio sigue siendo como en la época primitiva, persona principal, siendo considerado como el sacerdote de la música. Y el indio músico, cuando está ejecutando, piensa en Dios y sus ideas religiosas, en el amor, en la novia y en la cosecha del maíz; hay que observar cómo se concentra el indio que suena su pito y toca su tambor, mira sin ver: sueña; su cerebro y su alma vagan por el infinito... se pierden. Este es el ambiente psicológico del pueblo indio y su música indígena.

El que toca el tambor, hace alarde de geniales combinaciones rítmicas, logrando a veces un acompañamiento verdaderamente *sui géneris* y muy difícil de captar. Usan con mucha frecuencia el ritmo de dos por cuatro, o mejor dicho, dos cuartos; también emplean los ritmos: de cuatro tiempos, de seis octavos, tres cuartos, tres octavos y seis octavos y tres cuartos combinados.

Otra característica de los sones indios es que a veces el tambor va marcando un ritmo y el pito va tocando la melodía vaciada en un ritmo distinto. Esto mismo acontece en ciertos bailes, que la música acompaña con un ritmo y los danzantes subdividen el tiempo en pasos más ligeros, es decir, en otro ritmo, y, detalle admirable: siempre se encuentran y salen bien con la música. Esto no lo hacen por ignorancia o mal ensayo, pues he llegado a comprobarlo, sino que lo hacen conscientemente y con un sentido muy sutil y refinado del ritmo.

Hay algunas melodías de variedades de épocas pre-cortesianas, que son vaciadas en una forma libre, es decir, arrítmicas por algunas notas prolongadas indefinidamente y por que el corte del diseño melódico varía muy caprichosamente. En cambio los sones criollos que nos vienen de la conquista para acá tienen el ritmo mejor medido y más movido, y la melodía, aunque arrastra mucho de la nostalgia del siglo XVI, se esfuerza por manifestar el fuego y la alegría de la mezcla hispana.

Por otra parte, analizando las formas primitivas de estos sones, como hemos visto ya en la parte etnofonista de este ensayo, vemos: que la rudimentaria melodía se mueve en el estrecho límite de cinco notas cuando está vaciada en la escala pentáfona o arcaica, o en la escala pentatónica siempre de cinco notas pero saltando el semitono de la nota FA, o mejor dicho del intervalo tonal entre el tercero y cuarto grado de la escala pentatónica.

Los sones construidos en estas dos escalas no pasan nunca de la extensión de la quinta nota del pentáfono o del pentatono. Pero en la época de la conquista se introdujo el uso de una nota más: la nota colonial, o sea una sexta. El diseño melódico de los sones primitivos dibuja las frases empleando intervalos de segunda, tercera, cuarta y quinta; a veces en la melodía hace progresiones de tres notas seguidas ascendente o descendentemente o inicia la melodía con las notas de la escala en que ésta está construida: así, si la melodía está formada en el pentatono, antes de comenzar, ejecutan seguidamente las cinco notas del pentatono, o al finalizar la melodía hacen en forma descendente las notas de esta escala.

En algunas melodías de los sones, sucede que las notas más altas son las más acentuadas o tocadas con mayor énfasis, dando la impresión en ciertos casos de acentos sincopados.

Algunos de estos sones tienen variaciones o variantes; esto es de suma importancia, por

que a veces oyendo una variante se puede determinar el grupo de raza al cual pertenece. El mismo son en otro lugar lo ejecutan distinto o sea una variante de aquél que escuchamos de otro modo. Por ejemplo: el son de «El Venadito», en San Antonio Abad, lo ejecutan de un modo, y un poco más allá, en Cuscatancingo, es ejecutado con otra modalidad o variedad, y los de Valle Mariona, con otra variedad. También sucede algunas veces que por el estilo y forma de dichas variedades, se puede constatar el carácter, psicología y hasta el purismo racial de dichos grupos.

Otras veces, estas variedades se deben no a fenómenos psicológicos o raciales, sino que son el resultado del ingenio de los ejecutantes o también a la ignorancia, poca retentiva auditiva o poca pericia en la manera de tocar el «pito de caña».

Al experto estudioso corresponde deslindar o analizar las causas, para recoger, «volver a producir» (reproducir) cada vez que el son es ejecutado aquí, allá y más allá, para después de investigar, preguntar, observar y estudiar, escoger las variantes que determinen un valor histórico, antropológico o etnológico de nuestros grupos raciales.

Además, por las variantes he podido constatar los procesos de crecimiento evolutivo y cultural, así como las ramificaciones de la forma musical (aunque rudimentaria y pequeña) de nuestros indios.

ORIGENES

En el esquema histórico que ya hemos visto de nuestras razas y civilizaciones precoloniales, sabemos que los toltecas y los mayas se extendieron hasta nuestro territorio, y por consiguiente, es de suponer y hay razones poderosas para ello, de que tanto los sones como los vestigios musicales que se encuentran por todos los lugares en que tuvieron asiento estas razas civilizadoras tienen su raíz y origen en aquellas civilizaciones.

La historia nos da cuenta de varias danzas que usaban los indígenas "entre ellas el baile de «Rabinal Achí», la célebre danza «Quiché Vinak» y otras que menciona el Popol - Buj, entre ellas el baile del «Venado» que se estila todavía".

Hay que advertir también que cuando los españoles pusieron su planta en tierra americana, primero en México y después en todo el Continente, éstos fueron los portadores llevando de un lugar a otro las formas musicales de nuestros indios que a éllos les parecieron más inocentes y en las que no encontraron vestigios de sus idolatrías. Pero éllos vinieron a comprenderlo tal vez demasiado tarde, de que las danzas y música con nombres de animales, eran a su vez otras formas de sus idolatrías, pues algunos de esos animales para nuestros indios eran sagrados y lo siguen siendo todavía.

Sin embargo, hay ciertas modalidades y variantes que son originales completamente de cada lugar, aunque el nombre sea el mismo. Cada pueblo conserva su fórmula o modalidad propia de estos vestigios musicales de las civilizaciones pre - colombinas.

Por ejemplo: el baile de «Cujtán-Cuyámet», es un baile exclusivamente cuzcatleco, pues en ninguna parte del Continente se encuentra otro con el mismo nombre; lo mismo sucede con «La Yegüita», «La Partesana» y otros.

Y en cuanto al coro areyto de «¡Jeu! ¡Jeu!», es un número completamente autóctono de los Izalcos, que tiene íntima relación con la Kalenda de la «Fiesta del Maíz» de dicho grupo pipil.

En la relación de cada uno de estos bailes, veremos todos los datos referentes a su música, origen, evolución y modalidad detalladamente.

Es, pues, un hecho el carácter autóctono de los pocos restos de música primitiva que conservan nuestros indios, y pecarán de muy poco conocimiento de investigación quienes quieran afirmar lo contrario.

PANORAMA DE LA DANZA EN INDO-AMERICA

"Si queréis conocer el alma de un pueblo, observad cómo ríe, llora y juega en sus obras de arte".

EMERSON.

LA realidad nos demuestra a diario cómo caminan paralelas, con la esencia racial de los pueblos, sus manifestaciones artísticas. La música, la danza, la literatura, la pintura, la escultura y el teatro, completan la visión exacta del panorama espiritual. Hay, pues, que sondear en el alma de los pueblos; saber interpretar la risa, el llanto, el juego, la alegría y el dolor, en su vida cotidiana, manifestaciones escénicas, música folklórica, cantos populares etc. Humorismo y Dolor. He aquí los dos grandes espejos psicológicos.

En las antiguas civilizaciones indígenas de nuestro Continente, vemos el anhelo profundamente contemplativo y místico, por los astros y las manifestaciones de la naturaleza, pueblo panteísta, dispuesto siempre al sacrificio por sus dioses, que vivió siempre en perpetua exaltación religiosa, confiándolo todo a lo sobrenatural; por eso produjo un arte hierático, solemne, silencioso y lleno de misterio. Por eso los mayas y toltecas y los pueblos donde pusieron su planta, fueron una oración y un éxtasis. Sus templos y su arquitectura en general son una oración en líneas.

Por eso la danza en nuestros indios es un tributo, mejor dicho quizás: el símbolo de un sacrificio. El sacrificio de todos los días y todas las horas; pero ennoblecido, sublimado, esto es, convertido ya en hecho religioso. Dentro de ese plano la danza es como llega a ser la culminación poética de un sacrificio, y ya en función de rito, es decir, como manifestación litúrgica, entonces la danza se humaniza y no puede resultar ajena en su función social. Los pueblos primitivos más simples y puros en sus expresiones filosóficas o artísticas, hicieron de sus danzas una forma del culto a su divinidad creadora y sustentadora. Ellos que vivieron en íntima comunicación con la naturaleza, toman de ella el libre ímpetu de su expresionismo, convirtiéndolo en manifestaciones de sus ideas y sentimientos.

La danza tuvo su origen en los ritos religiosos de la civilización indígena; allí nacieron los *mitotes* y *areytos*, siendo a su vez fuente de nuestra música y sones autóctonos, que por fuerza tuvieron que crear para acompañar o guiar todas sus danzas, de las que dan fe todos los cronistas, y también describen el carácter de la música y sus instrumentos, raíz del folklore cuzcatleco. En el arte de la danza nuestros indios dieron inequívocas aptitudes y habilidad, bailando con arte y gracia, según testimonio de los cronistas. M. Biart, da interesantes detalles respecto a los bailes de los aztecas. Sahagún y Brasseur hacen lo mismo.

La mayor parte de esas danzas eran tan animadas como decorosas y con frecuencia acompañadas de canto por los mismos danzantes; mas también había algunas que eran «cancanescas» en grado superlativo, tal como el famoso «Cuecuextli», de inverecunda mímica y de procaz letra. Ese baile se efectuaba en las fiestas de la diosa «Nixtecoihuitl» en el mes «Tecuilhuitlzintli».

La parte recitada de esas danzas versaba sobre asuntos históricos o leyendas nacionales; pero los españoles, dispuestos siempre a ver la intervención del diablo en lo que no entendían, prohibieron sus bailes o cambiaban la relación de sus historias, por otras de aquellas tierras de las tres carabelas.

Eran sus dioses de lo alto: los astros, y también los elementos: Quetzalcoatl (el viento), Tlaloc (la lluvia), Xiuctecutli (el fuego), Tonacacihuatl (la tierra); siendo el hombre, el animal, las plantas y los fenómenos naturales, como ya he dicho, destellos de aquellas divinidades. A todos ellos consagraban ritos y ceremonias para librarse de las acechanzas de los dioses malos o malos espíritus.

El panorama tropical y las condiciones climatológicas influían enormemente en la psicología de la raza y en el carácter y formas de las danzas de nuestros indios: amanecer de añil, oro y fuego en las puestas de sol, montañas vírgenes intocadas y ricas, tierra morena y caliente, naturaleza exuberante y vio-

lenta, como las pasiones del indio que vivió y vive en comunicación íntima y constante contacto con ella, desafiando a la fiera, al volcán que ruge y se estremece, al río o al salto de agua, y el indio enfiebrado por la hoguera del sol de crepitar violento, su música y sus danzas tienen que haber sido y son el reflejo de esta naturaleza.

Sólo así se explica el ardor y resistencia que el indio pone en sus danzas, y la pasión que comunica al sonar sus instrumentos. Hay grupos de indios que hacen la ofrenda de danzar (y resisten bailando) noche y día sin descansar hasta doce días seguidos.

Al sonido profundo del atabal, y la percusión ronca y vibrante del tepunahuaste, y al tuntuneo del tambor, uníanse antiguamente el repiquetear de los cascabeles de oro y sus ornamentos de jade y obsidiana, para amenizar los ritos ante el dios Quetzalcoatl.

El indio sabía distinguir claramente la invitación a la fiesta y a la danza, del atabal alegre, del atabal y tambor que llamaba a la guerra, o del gran tepunahuaste, el terrible instrumento que en lo alto del Teocalli, frente al ídolo, daba su voz de alarma con su ronco resonar de exterminio y de muerte, cuando el imperio carnicero arrancaba corazones y oferente los presentaba a su dios Túnal.

Y allá en el corazón de la montaña o en el valle risueño, un círculo de danzantes indios se mueven rítmicamente al compás del sonecito que toca una flauta de caña acompañada por el tepunahuaste o un tambor, que percute emotivamente en el caracol de nuestro audífono como una llamada a la vida racial que ya se va...

Fluyen entonces de todos los pueblecitos vecinos, jóvenes y viejos, dejando sus labores agrícolas y llegan jubilosos al llamado del golpecito percutor, que revive el ancestro de su raza. Y el hijo de la madre tierra va vibrante de placer, porque en el origen de su casta hubo un danzante que bailaba en todas las ocasiones notables de la vida de su pueblo, y llevando el ritmo en su sangre lo legó a sus hijos, y así por herencia viene la tradición de la danza. Danzaba cuando el sol nace en Oriente; también al reventar de la mazorca nutridora, en el combate, en las mancornadas nupciales, en el desenfreno y orgías de los triunfos guerreros, en cuya ocasión sacrificaban a un caballero del Calmecac como «Mensajero del Sol»; danzaban, en fin, también cuando Túnal (Sol) agonizaba en el Poniente, y en todas las ocasiones de su vida. La india ataviada de joyas, de semillas, de jades y obsidianas, sobre sus flotantes oriflamas de plumas, sus pies protegidos por cactles de pita o mecate, tejidos con primor, danzaba también, y sus erectos pechos morenos iban desnudos, recibiendo las caricias del viento y los besos del sol...; su cintura apretada por la faja policroma, de la que pendían estrellas y macacos de oro y plata, en los cuales iba grabado el acatamiento a su ley y las insignias de la familia a la cual pertenecía; también sus tobillos iban ceñidos por ajorcas, de las cuales pendían sonoros cascabeles de oro, que al danzar tintineaban con un ritmo solemne y hierático.

Nuestros indios instituyeron la danza como el homenaje más elevado a los dioses protectores e intercesores. La danza ritual de hierática expresión, se transformaba en placer espiritual y corporal, en manifestación de la alegría de vivir.

En algunas poblaciones indígenas de nuestro país, se conserva todavía la tradición de danzas muy antiguas y aunque han degenerado algunas, hay viejos indios que las describen con su poesía natural en que se ve que aún viven muy en el alma de la raza.

El lujo y aparato de aquellas danzas se dice que fué ostentoso, y aún ahora nuestros indios, a pesar de ser pobres, ponen todo su empeño al presentarse en ciertos bailes (como en la Historia de Moros y Cristianos), vistiendo con alarde de lujo trajes de seda bien bordados y adornados con galones dorados y vistosos listones de brocados; llevan, además, un capital en valiosos collares y rosarios de filigrana antiguos de oro y plata.

En cambio, en otros bailes, van pobre e improvisadamente vestidos, poniendo solamente el lujo en la perfección cómo ejecutan sus danzas, pues, como ya he dicho, pasan ensayando hasta tres o seis meses los ritmos y la relación de sus representaciones.

La construcción rudimentaria de algunas melodías con que danzan, dan la idea de que sólo son un pretexto para seguir indefinidamente el ritmo del baile.

Pero éllos no podrían bailar con otra música, pues los ritmos de la suya propia son esencialmente originales e inconfundibles. Los ritmos de los sones indígenas no tienen semejanza

con los ritmos de las mundialmente conocidas de otras naciones. El movimiento de esos ritmos es poesía pura, y si desaparecieran habría desaparecido con ellos el alma de una raza.

Creo que sería un deber de verdaderos hijos de Cuzcatlán, fomentar, recoger y conservar, estimulando en nuestros indios el valor histórico y encanto de estas danzas, para que éllos las difundan y se empeñen siempre más en revivirlas y mejorarlas. Hagamos, como en México y otras naciones apreciadoras de lo suyo, en donde el Ministerio de Educación nombra misiones encargadas de recoger todos los motivos de los indios y de los criollos, popularizando y ennobleciendo así todo lo que les pertenece. Imitemos también nosotros, en la medida de nuestras posibilidades, para que no se acaben de perder los últimos vestigios de nuestra cultura primitiva.

Afortunadamente para la raza y para la vida típica de nuestro país, el indio ama sus tradiciones con religiosidad, y aunque con los años pierdan algo de su espíritu por la fuerza de la época, el pueblo conserva con el mismo amor lo que le legaron sus mayores y que constituye fuertemente su psicología. Y llegada la hora de entusiasmo, se le ve danzar, como en las fiestas de Izalco, de Aculhuaca o en cualquier otra, siempre a tono con el ritmo y ceremonial característico de cada lugar.

En estas tierras de Cuzcatlán, los viejos han mantenido la tradición enseñando a sus hijos, para prolongar e inmortalizar la vida de sus danzas y canciones, tal como los primitivos habitantes de Indo-América conservaban el fuego que recibían como don especial, hasta que se les reveló el secreto de poderlo producir. El género de danza cultivado por el indio en la época precortesiana y sus representaciones fué, más que todo, el religioso y guerrero, aplicado en los ritos a sus idolatrías paganas.

Las danzas profanas eran para las fiestas de la cosecha del grano nutridor (después del rito al dios), o en las leyendas y la tradición o supersticiones, en las cuales representaban farsas con mucho ingenio. A este respecto dice el Padre Landa, refiriéndose a los mayas: "Tenían recreaciones muy alegres, representando farsas con mucho donaire. Usaban atabales y pitos de caña y de huesos de venado, con que acompañaban en sus danzas, como la del «Colonché» o «Juego de Cañas», y otra guerrera en que bailaban hasta ochocientas personas que llevaban banderolas en las manos. Fuera de estos bailes, hay otros que persisten todavía, y cuyo paso se marca a veces con aires indígenas, y a veces con trozos españoles".

Todavía se conservan en todo el Continente de Indo-América muchas danzas indígenas en su purismo primitivo, y en las que se observa que las aprendieron e imitaron inspirándose en los movimientos corporales de ciertos animales; de allí el paso del «Tunco de Monte», el paso de «La Yegüita», del «Venadito», etc.

Así como la melodía de los sones imitaron el canto de los pájaros, y su ritmo (como en los movimientos de la danza) fué imitado también, en el correr o trotar de algunos animales cuadrúpedos.

Las tribus indígenas de los Hopi, Zuni, Pueblo y Navajo, que habitan los territorios de Arizona, mantienen desde remotas épocas la tradición de sus danzas en honor al «Gran Señor de la Lluvia". Cada tribu baila su danza típica o de sus antepasados, y al final todas coinciden con la «Danza de las Serpientes». Una tribu baila, ante la imagen del dios «Sol de los Semokis» que es también el símbolo de la danza; otra tribu, baila la danza de las «Esparcidoras del Maíz Sagrado»; otra, la danza del «Arco Iris»; otra, la principal, baila «La Danza de la Gran Serpiente de Plumas»; en ésta, las mujeres cantan sin interrupción, viejas consejas de la tribu en su lenguaje vernáculo; y llegado el momento final, todas las tribus danzan «La Danza de las Serpientes» ante «El Gran Señor de la Lluvia».

Las grandes culturas no han permitido que se perdiera «La Danza Real».

En el antiguo México, los reyes y los príncipes danzaban cada cuatro años en la celebración del Fuego Nuevo: "Forman afuera; Moctezuma, que dirige la danza, viene seguido por los otros; los dos grandes reyes: Netzahualpilli, rey de Tetzcoco y Totoquihuaztli, rey de Tepaneca, vienen a su lado; los espectadores se estremecen de horror mientras la danza prosigue".

Nuestros indios ponen toda su alma y sinceridad en sus danzas, pues en la mayor parte de ellas, lo que representan lo han vivido

y lo siguen viviendo todavía. Está arraigado en su yo el sedimento racial, no solamente el físico sino el espiritual. Y así podemos ver que cuando los monarcas del antiguo México, poseídos de los dioses en la ronda principesca de Moctezuma: "el emperador entra danzando seguido por los dos grandes reyes, Netzahualpilli, rey de Tetzcoco y Totoquihuaztli, rey de Tepaneca, quienes danzan a su lado. El miedo invade a los asistentes mientras los reyes danzan".

Este miedo, es un miedo religioso, pues se dan cuenta de que el emperador y los reyes están poseídos por los dioses al que cada uno representa. Y los tres soberanos están poseídos por los dioses porque creen en ellos.

El éxtasis que se ha apoderado de los reyes, como un fluido magnético, se ha extendido a los asistentes, infundiéndoles el miedo religioso de sentirse en presencia de los dioses que ven animados por el baile. Este fenómeno se ha podido efectuar, mediante el poder mágico de la sinceridad y de la fuerza espiritual puestos al servicio de la danza.

No sólo los Navajos ejecutaban la danza de «La Gran Serpiente Emplumada», pues según creo tuvo su origen en la gran cultura Tolteca, pues su Jefe Quetzalcoatl quiere decir nada menos que «Serpiente Emplumada».

Cuenta Sahagún, con respecto a una vieja danza de los Toltecas, lo siguiente: "No hacían cabriolas ni otro movimiento alguno, no movían las manos hacia atrás y hacia adelante, no hacían movimientos de danza con las manos, no inclinaban el cuerpo, no daban vueltas, no se dirigían en dirección alguna determinada, no caminaban hacia atrás; caminaban, danzaban queda, lenta, deliberadamente; su danza era Una Sola y Gran Serpiente. Nadie hacía movimiento alguno, ni había disturbio ni confusión. Y abrazaban el cuerpo de las mujeres; sólo a los grandes caciques y a los hermanos mayores no se les permitía tomar a las mujeres por el cuerpo. Y la danza terminaba cuando había muy poquito sol, cuando el sol estaba a punto de desaparecer. Entonces rompían la línea y se apartaban caminando. Y en tadas las casas y en todas partes cantaban a sus dioses "Dos Cañas" (dios del viento), y «Siete Serpientes» (la diosa del trigo).

Dos detalles de esta danza son particularmente interesantes: en primer lugar, la forma de la danza no es el logro de un objetivo, sino más bien una circulación continua; y en segundo término, que la diosa del trigo, en cuyo honor también se practica en otras ocasiones esta danza, se llama «Siete Serpiente». Es así como esta danza es una imitación del movimiento serpentino, inconfundible por el símbolo sagrado que representan y a quien ellos dedican. Esta danza pertenece al carácter de las Danzas Sagradas, pues el culto de Quetzalcoatl o Serpiente Emplumada era uno de los principales de los Sacerdotes del Calmecac y todos los Toltecas en general.

Eran famosas también entre nuestros indios, las danzas dedicadas al Gran «Señor de la Lluvia», y las danzas dedicadas a la fertilidad de los campos y para pedir la buena cosecha.

Los Tarahumaras mexicanos hacen que un hombre dance y cante durante toda la noche frente a una choza desocupada con el propósito de bendecir a los hombres que están trabajando en el campo.

Los Tarahumaras ejecutan la «Danza del Rutuburí» imitando el paso del pavo; la del «Yúmare», imita el del conejo, y la del «Juculi», el del cuervo. Montes de Oca en su libro sobre «Danzas Indígenas», nos dice: "La danza del «Yúmare» se verifica para despedir al Sol y a la Luna; ejecútase a la luz de un fuego mortecino y los danzarines parecen fantasmas de un juego de brujas. Los cantos del «Yúmare» dicen: que el grillo quiere bailar, que la rana quiere bailar y brincar, que la garza azul quiere pescar, que la zorra gris aúlla, que la lechuza está bailando lo mismo que la tórtola".

Además de la danza sagrada del «Yúmare», bailan las danzas de «Pascoles»; hay Pascol del «Venado», de la «Paloma», del «Cuervo» y de la «Serpiente»; en otros lugares de México tenemos muchas danzas primitivas, de que nos habla Rubén M. Campos, como la de «La Peregrinación de Aztlán» y la «Danza de la Malinche». Los tarascos también conservan muchas danzas tradicionales; citaré otras muy típicas y antiguas: entre los tarahumaras, indios de la Sierra Occidental de Chihuahua, o llamada también Sierra Tarahumara, hay la costumbre de reunirse todos de tiempo en tiempo para las «tesguinades» o embriaguez colectiva; o bien cuando sienten la necesidad de dar gracias adios por los beneficios que recibieron o para implorar alguna merced divina. En este último caso, se dan cita para llevar a cabo la celebración de la fiesta

religiosa en la que cantan, danzan y comen. La fiesta la llaman «Titigurí», la comida se llama «Tónari» y la danza la designan «Yúmare».

La ceremonia es una mezcla de prácticas paganas, de creencias indígenas y de ritos católicos. Además del «Yúmare» bailan la danza conocida con el nombre de «Matachines» y los «Pascoles». Bailan también la «Danza de los Inditos de Chalma».

Siguiendo la trayectoria de Norte a Sur de nuestro Continente Indo-Hispano, la historia nos da cuenta y nos habla de varias danzas que usaban los indígenas de Guatemala, entre ellas el drama-baile: «Rabinal Achí», también conocido con el nombre de «Baile del Tun»; la célebre danza «Quiché-Vinak», y otras que menciona el «Popol-Buj», entre ellas el «Baile del Venado» que se estila todavía en muchos lugares tanto en México como en Guatemala y El Salvador y en otros lugares de Centro América.

En Guatemala todavía hace cincuenta años bailaban la danza «Hunahpu-Qoy» en los lugares de Mazatenango y Retalhuleu. También se conocen las danzas escénicas guatemaltecas, acompañadas de cantos y diálogos, superviviendo algunas: la de «Puhuy», la de «Cux», la de «Iboy», la de «Xtzul», la de «Chitic», la de «El Viejo» (en Quezaltenango), la de «Quiché-Vinak» (en Rabinal). Esta última encierra la profecía de la Conquista. Tenemos también en Guatemala la danza denominada «Oxtum», famosa por su liviandad y por sicalíptica. Era bailada al son de largos cuernos y caracoles, la cual fué prohibida por las autoridades del coloniaje. El cronista Fuentes, respecto a esta danza refiere que en una ocasión, queriendo los indios de Alotenango, pueblo inmediato a la ciudad, hacer uno de sus bailes, que llamaban el «Oxtum», no quiso el Presidente permitírselos, pues tales entretenimientos estaban prohibidos, suponiéndose que representaban cosas supersticiosas del tiempo del gentilismo. Empeñados los indios en bailar el «Oxtum» llegaron a ofrecer al Presidente mil pesos porque se les permitiera hacerlo; lo cual, dice el cronista, despertó las sospechas del General Mencos, que mandó castigar severamente a los solicitantes para ejemplo de los demás. Añade que en aquel baile, en que los indios danzan con trajes y figuras de demonios, "hacen cosas increíbles" y que se preparan a él con ayunos y ceremonias, no juntándose con sus mujeres y guardando silencio durante varios días.

En El Salvador y Honduras sabemos que antiguamente se bailaba la danza indígena «El Toncontín», y en la que tomaban parte cuarenta indígenas adornados con hermosísimos penachos de plumas, y al ritmo del tepunahuaste o de varios tambores ejecutaban las diversas evoluciones y figuras. También aquí en El Salvador nuestros indios bailaban antiguamente y todavía se acostumbra en algunos lugares «El Baile del Palo», agregando suertes en el suelo. Entre nosotros una danza muy antigua y verdaderamente autóctona es el «Cújtan-Cuyámet» (Tunco de Monte). Bailada antiguamente y aún ahora con sólo la percusión y el ritmo del tepunahuaste, y en algunos lugares acompañada también con una melodía muy rudimentaria en el pito de caña. Creo que fué en su forma primitiva un melodrama similar al «Rabinal-Achí», pero que a raíz de la Conquista se le impuso la forma que hoy practica. O bien pudo ser o es todavía (aunque interpolando la ofrenda cristiana, de la conquista para acá) un Pascol: «El Pascol de Tunco de Monte»; esto me parece más aceptable.

Tenemos en tierra de los Izalcos, los «Coros de ¡Jeu! ¡Jeu!», la «Shora», la «Danza de los Indios Bárbaros» y otras. En otros lugares del Centro, Occidente y Oriente de nuestro territorio, se bailan: «El Venadito», «Los Negritos», «La Yegüita», «La Partesana», «La Danza de los Plumeros» o «Conchaguas» (que creo es la misma de «El Toncontín»), etc., etc., que no han perdido su carácter primitivo.

Brasseur de Bourbourg transcribió en París las danzas «Naachú-Nasumanicu» (Danza de los Novios), «Naachú-Dañamo» (Canto del hombre) y «Nagzdagañu» (Vientos del Sur o Baile de la Muerte). Todas de Nicaragua. Es también de esa República, la danza denominada: «Vuelta de Jorco», y en Panamá los indios de San Blas tienen una danza muy primitiva que denominan: «El Noga Cope» (Danza Báquica); «El Tamborito», danza autóctona de Panamá, así como también la famosa y vistosísima «Pollera Panameña».

Son numerosísimas las danzas de los diferentes lugares de la América del Sur, siendo de muy destacada cultura las incaicas del Perú, Bolivia y Brasil.

El gran Imperio de los Incas tuvo en su vida religiosa y civil suntuosas manifestaciones, en las cuales como parte principal y esencial intervenían las danzas. Así, son de

gran renombre en aquel antiguo Imperio: la gran fiesta del «Khapak Raimi» (Gran Danza Solemne), en el Solsticio de Diciembre, el Mes del Raimi. Enero, el Pequeño Madurar de las Mieses («Huchuy Po Koy»); Febrero, el Grande Madurar («Hatum Po Koy»); Marzo, Pañal Florido, Prado Hermoso («Paucar Huaray»), con la fiesta principal de la ceremonia del Fuego Nuevo («Mosok Nina»), en el Equinoccio; Abril, el de las Mazorcas de Maíz («Ayrihuay»); Mayo, el de la Cosecha («Aymuray»); Junio, el del Inti Raimi («Danza Solemne del Sol»), con la Gran Fiesta en el Solsticio; Julio, el de la Danza Grande del Cobre («Anta Asitua»), que tiene un significado algo oscuro, para nosotros; Agosto, el de la Gran Danza Principal («Khapak Asitua»), con el Comienzo de la Siembra; Septiembre, el de la Danza de las Princesas («Koya Raimi»), con la fiesta principal del Asitua Raimi, en el Equinoccio; Octubre, el de los Difuntos («Ayamarca»), también con su fiesta de conmemoración; y, por último, Noviembre, simple transición del mes de «Khapak Raimi».

En el Perú y Bolivia son famosas también las danzas de los «Cullahuas» o de «Quenalis», vestidos con blancos y plegados pollerines caminan alegremente o dan vueltas en rueda al compás de la música. Dice el indigenista peruano Emilio Romero: "El huaiño de una vaga alegría triste, floración maravillosa de las estepas donde cantan las balalaicas y domras..."

"La de los «Chiriguanos», con movimientos bruscos y belicosos, tiende a inspirar miedo y admiración."

La de los «Choquellas», con el típico Kusillo, cuyo disfraz lo transforma en mono, es la danza festiva encaminada a levantar el buen humor. Es famosa la danza de los «Tundiquis» en las colonias yungueñas.

En Bolivia tiene fama y gran renombre la danza de los «Cullahuas» (con una música de aire moderado, y brillante o sombreada, según el Modo Mayor o Menor que se emplea. En los lugares de Huaicho, Ayata, Inquisiví, de los Llaneros, de los Viejecitos (Auqui-Auquis), de los Chunchos, etc.

Una prueba más de la importancia de la danza en los ritos de todo el Continente Indo-Hispano, son las numerosas danzas que para sus diferentes ceremonias, tenían, tanto los guaraníes del Paraguay, como los tupíes del Brasil y los chiriguanos del Parapití, tres ramas pertenecientes al mismo tronco étnico.

Entre los chiriguanos, hoy reducidos por los misioneros franciscanos, todavía se practican algunas danzas como las «Mbapa-Pauré» y la «Ayarisé», con sus correspondientes acompañamientos musicales.

Sería labor de muchos capítulos reseñar todas las danzas del Continente Indo-Hispano, pues a pesar de que muchas han desaparecido ya, sin embargo las de más fuerte tradición y característica se encuentran todavía, por la devoción y arrullo con que los indios tratan de conservarlas.

Aquí en Cuzcatlán tuvimos y aún superviven, muchísimas danzas, siendo algunas de ellas, bajo todo punto de vista, muy originales y verdaderamente autóctonas.

En capítulo aparte me referiré a todas las danzas que he visto y oído en mis excursiones por diferentes lugares de nuestro territorio, para lo cual he tratado de clasificarlas por épocas y en los diversos grupos raciales que aún subsisten aquí en El Salvador. Esas épocas serán como sigue: época primitiva, época de la conquista y época después de la conquista.

APUNTES DE INVESTIGACION SOBRE DANZAS HIERATICAS Y RITUALES DE NUESTROS ANTEPASADOS LOS TOLTECAS

CLASIFICACION DE LOS DIVERSOS ESTILOS DE DANZAS EN LOS GRUPOS RACIALES DE NUESTROS INDIOS

"La danza es simplemente la vida en un nivel superior".

EN época pre-hispánica nuestros nahoa-toltecas, sin duda alguna efectuaban sus danzas hieráticas en completa armonía con la arquitectura de sus templos (Teocallis o Kúes), así como también con su música.

La Arquitectura es la música expresada en líneas, mientras que la Música es la arquitectura expresada en sonidos. La Danza es las dos cosas, y aún mucho más: es la Escultura en la plástica de las figuras e imágenes y es a su vez la Poesía, pues los movimientos y figuras en la danza son tan elocuentes como buenos versos.

Danza Circular. — La forma más antigua o arcaica de la danza coral es el círculo, y todavía los pueblos de todos los Continentes lo hacen así. La danza de frente, de hilera o de línea, se origina en período posterior. Muchas tradiciones lo confirman: los nahoas del antiguo México y América Central ejecutaban sus danzas ceremoniales en forma de círculo, pero las profanas, en dos hileras.

"Posteriormente el círculo adquiere significado espiritual. No es el resultado de la evolución del entendimiento, sino más bien de la conexión existente entre una idea y su reflejo motor, porque rodear un objeto es asumir su posesión, incorporarlo, encadenarlo o desterrarlo."

"El hombre primitivo habitó en cuevas o en las grietas de las rocas; cuando ya no le fueron suficientes para sus necesidades, comenzó a construir una choza, eligiendo la forma circular."

"Este hecho es tanto más notable, cuanto que está colocado, en el orden de la danza, en un mismo nivel de origen, porque en la danza el círculo es la forma espacial más primitiva".

"La fuerza de esa relación interior, la condición de inseparables que caracteriza la formación del movimiento y la construcción arquitectónica tienen otra comprobación más: en las culturas que se apartan del esquema primitivo circular y cuyos individuos construyen chozas rectangulares —exclusivamente en esas culturas— también la danza coral adopta la forma de una línea recta. La formación y el desarrollo de la danza circular coinciden esencialmente con la formación y el desarrollo de la choza circular o redonda; la danza de frente, se vincula con la formación y el desarrollo de la choza rectangular."

Comprueba esta correlación muy claramente el hecho de que también en México y Centro América en época primitiva, se construían chozas redondas, y el templo de Quetzalcoatl también fué redondo. Recuérdese asimismo que la danza dedicada a este «Dios del Viento» o «Serpiente Emplumada» también fué circular en círculos concéntricos y aún ahora se estila entre los indígenas la danza circular.

La «Danza del Fuego» (que es el rito más antiguo) es danza circular. Y es muy posible que sea ésta la razón por la cual un pozo constituye el punto central alrededor del cual gira la ronda. Además, en ciertas culturas eminentemente femeninas, el pozo cavado en tierra posee un significado mágico y expresivamente simbólico de la cualidad generativa del vientre maternal y de la misma tierra en cuanto es portadora de frutos y cosechas.

El pozo no era elegido a causa de sus propiedades acústicas, sino que existía una necesidad espiritual o mágica, para efectuar la danza circular alrededor de él no sólo en América, sino en muchos lugares de otros Continentes. Ejemplo de esto que decimos, tenemos en la antigua «Danza de Salomé».

Los mayas, toltecas y aztecas, así como los maya-quichés y nuestros indios pipil-toltecas y maya-lencas, acostumbraron las danzas o rondas de círculo (y aún ahora siempre se ejecutan), dobles, triples y hasta de cuatro y cinco círculos.

El número de las rondas y los pasos, de los días de baile, de los cantos y repetición de refranes, está supeditado casi siempre a cifras sagradas.

El cuatro y el cinco eran igualmente sagrados tanto para los mayas como para los nahoas o toltecas.

El cuatro es sagrado para los maya-quichés y para los lencas de nuestro territorio, y ese número es una guía de las danzas de los Chilangas, Chirilaguas, Conchaguas, Moncaguas, Guatajiaguas, etc.

El cinco, por otra parte, rige las danzas de los nahoas o toltecas, y nuestros pipil-toltecas: Izalcos, Nahuizalcos, todos los pueblos pipiles de la Costa del Bálsamo, Aculhuacas, Mejicanos, Nonualcos, Panchimalcos, etc. Pero también tiene un mandato sagrado para estos grupos de raza el número cuatro.

Por ejemplo la «Fiesta del Fuego Nuevo» se celebraba cada cuatro años y los nobles tenían cierta danza ritual que sólo la ejecutaban cada cuatro años. Los cuatro rumbos eran sagrados, y cuatro eran los dioses que representaban a los cuatro elementos.

El gran festival de Quetzalcoatl: los antiguos mexicanos solían formar en la danza el movimiento de diez círculos de danzarines (es decir el cinco doble) que ejecutaban en direcciones opuestas, alternativamente, debido al número tan grande de los que tomaban parte en dicho festival. Los que estaban en el círculo interior cerca de los músicos que ocupaban el centro, daban solamente pasos cortos, hieráticos y solemnes; éste lo formaban: el Emperador, príncipes y sacerdotes; los de los círculos medios, giraban con mayor rapidez: aquí iban los guerreros, altos dignatarios y nobles; y los que iban en los círculos exteriores, formados por mercaderes y macehuales, parecían volar en una ronda demente y frenética.

Los cronistas cuentan que más de ocho mil hombres participaban en las danzas ceremoniales del antiguo México.

La mayor parte de las danzas circulares tenían entre nuestros antiguos toltecas, un significado astronómico: la danza de Tonatiuh, era la danza al Sol; la de Tezcatiploca, era la danza a la Luna; la de Quetzalcoatl, era a la Estrella de la Mañana; así también había la danza dedicada a los cuatro rumbos y también otras a los cuatro elementos: la de Xiuhtecuhtli, al Fuego; la de La Serpiente Emplumada, al Viento; la de Tonacacihuatl, a la Tierra, y la de Tlaloc, a la Lluvia.

Había danzas también dedicadas a las cuatro mansiones, al dios de guerra, de la cacería, de las cosechas, del maíz, etc., todas tenían un sentido religioso y astronómico a la vez.

Casi todas las danzas circulares o rondas, tienen su origen en la Danza Serpentina, y es así como considerando las incontables alusiones a la serpiente en la mitología y la leyenda de nuestras civilizaciones indígenas, no será difícil remontarse paso a paso hasta los principios para llegar a la conclusión de cómo la danza serpentina evolucionó gradualmente a metafórica, lo mismo que la danza animal de la sociedad primitiva adquiere posteriormente un nuevo significado en las culturas más elevadas.

Danza de los Cuatro Rumbos.—Ya que hablamos de la danza de los cuatro rumbos, es muy oportuno saber que aún cuando la danza circular se conoce en todo el mundo, la danza de frente se limita a las culturas que han adoptado la choza de forma rectangular. No inferirse por esto que la danza circular aparezca forzosamente acompañada de la choza redonda. La danza circular se halla vinculada a la choza redonda en su origen y desarrollo, pero en nuestros días no se limita al territorio ocupado por ésta. "Porque como propiedad cultural primitiva fué tomada de etapas anteriores y pasó a las posteriores, reteniéndose a pesar de la modificación introducida en la condición cultural".

Así la danza de frente, que está unida a su imagen estructural, o sea la choza rectangular, y eso no sólo en su origen, sino también y esencialmente en su difusión en la época actual.

En regiones muy primitivas se manifiesta especialmente la relación de la choza rectangular y la danza de hilera, en la vívida consciencia de los puntos cardinales llamados por los antiguos toltecas las cuatro mansiones o los cuatro rumbos.

La historia nos cuenta que: "En un terreno orientado de Norte a Sur y de Este a Oeste, los coras mexicanos ejecutaban danzas de cabalgaduras en las cuatro direcciones sagradas".



Danza circular de los Reyes o Emperadores y Sacerdotes representando a los dioses. El del centro representa a VITZILOPUCHTLI, y bailando alrededor, encabeza TLALOC; le sigue QUETZALCOATL que a su vez va seguido por XIUCTECUCTLI. Las huellas de los pies indican otra rueda o circulo de bailarines alrededor del dios que está en el centro.

Abajo: dos músicos tocando instrumentos precortesianos. Uno, el ATABAL, que toca con las manos, y el otro suena un carapacho de TORTUGA y una SONAJA. Ambos al mismo tiempo que tocan, están cantando, figurándose también el sonido de la voz cuando cantan.

(Codex Magliabecchiano XIII, 3).



Nuestros pipiles de Nahuizalco acostumbran el día de San Juan, una danza llamada «Los Machines», cuyas cabalgaduras corretean de Norte a Sur y de Este a Oeste o sea también en las cuatro direcciones sagradas.

En la danza llamada de la «Jalada de Pato», veinte hombres se reunían hace algunos años (pues ahora los autoridades las han prohibido), en la plaza o campo cerca del pueblo donde se celebraba la fiesta, dividiéndose inmediatamente en dos grupos. En seguida montaban todos en sus respectivas cabalgaduras y al son de una música de pito y tambores, empezaba la corrida: diez se movían en vertiginosa carrera hacia el Norte, al pasar por el centro tiraban de la cabeza del pobre pato que colgaba de un alambre o piale, y así en seguida al terminar los diez, venían otros diez hacia el Sur, ejecutando la misma operación. Cuando estos dos bandos de veinte hombres se cansaban, venían otros veinte fresquitos a relevarlos, pero éstos emprendían las carreras de Este a Oeste, hasta que se llevaban el pato y el que hacía esta hazaña era el ganador del premio.

Danza del Signo Escalonado.—Tengo bien comprobado, después de un minucioso estudio de investigación, que la forma empleada en la música de los toltecas-nahoas, fué el pentatono (como ya expliqué en la primera parte de este ensayo), que a su vez fué la forma conscientemente impuesta, pues se ajustaba en armonía con la arquitectura de sus templos. En estos templos la línea que impera es: *la del «signo escalonado»*, que, según Posnansky, significa cielo y tierra.

Esta danza del «signo escalonado» fué sin duda la danza sagrada de mayor significación, por estar en íntima relación con la filosofía arquitectónica del templo o Teocalli de nuestros antepasados los toltecas.

Ya he dicho que si así como el pentatono en la música fué una imposición consciente de la civilización tolteca, por ser ésta la forma que mejor expresara el signo escalonado del Teocalli que fué quien lo inspiró, así la «Danza del Signo Escalonado», es la consecuencia del templo o Teocalli y del pentatono en la música de aquellas portentosas civilizaciones.

En primer término las figuras de los códices y bajo-relieves de los templos, nos están expresando a gritos la actitud simétrica del signo escalonado muy semejante a la línea arquitectónica de la gradería del Teocalli nahoa. En segundo lugar, Sahagún nos describe una rara coreografía, que interpretando resulta ser una danza cuyos danzarines se disponían de tal modo, que imitaban en el delineamiento simétrico y quebrado, así como también con los movimientos de piernas y brazos, el signo escalonado. Esta danza se ejecutaba en el patio del Templo Mayor de Huizilopochtli.

En otro capítulo de su obra, describe una figura de danza simétrica-escalonada muy semejante a la disposición de las graderías del Templo, en la cual los niños ocupaban los extremos; para la ejecución de esta danza, los guerreros lucían brillantes y lujosos atavíos, danzando con movimientos majestuosos, hieráticos y uniformes.

En la danza ceremonial de los sacrificios, acudían al templo, disciplinados y silenciosos; los espectadores también permanecían mudos. Los danzarines se presentaban ataviados con guirnaldas de flores amarillas, vestían ricos mantos y las caras las llevaban pintadas: la mitad de negro y la otra mitad de amarillo. Subían en procesión solemne unos tras de otros los pisos escalonados del Teocalli, sentándose sobre los talones en forma simétrica, formando el signo escalonado. Después formaban varias hileras, cada una en las diversas graderías, dejando libre la escalinata central, en donde subían en dos hileras los sacerdotes bailando el areyto ritual y solemne. El guía de la danza anunciaba el cambio de paso y el guía del canto pregonaba el cantar que a continuación se entonaría. Cuando la danza era cantada, ésta tenía íntima relación con lo que se cantaba. El canto era la relación o historia de acontecimientos pretéritos, de las guerras, pestes, hambres, terremotos y religiosos que era necesario recordar, para que los más jóvenes los aprendiesen, y asimismo los fueran repitiendo cuando los más viejos no existieran ya.

El guía comenzaba el canto con voz gruesa y profunda, uniéndose en seguida el coro que continuaba el canto; los danzarines pateaban rítmicamente, efectuando meneos con el cuerpo y las manos "que era cosa bien de ver", como dice Sahagún.

El Pentafono de la «Danza del Signo Escalonado».—Algunas melodías cerradas y hieráticas de danzas muy antiguas de los indios de Mesoamérica, se caracterizan por el material temático que las componen poniéndonos desde luego en contacto con el sentido elevado y simbólico del «signo escalonado», pues su

estructura métrica está vaciada en el penta= tono (cinco tonos), sincopada y muy angular. "Se toca en secuencia descendente, dando la impresión de una piedra que caé por una escalera, peldaño tras peldaño". (Las grade= rías del templo o Teocalli).

El motivo se inicia siempre en lo alto, y de su constante repetición de arriba=abajo se forma el conjunto.

El diseño de la danza es de pasos hierá= ticos y uniformes. Los indios norteamerica= nos, los mayas, tarascos, los del Petén, los maya=quichés, los pipil=toltecas (de algunos lugares de El Salvador), los incas y bolivia= nos de la América del Sur, tienen muchas melodías en esta forma.

Estas danzas fueron sin duda suntuosas e imponentes, pues todos los cronistas espa= ñoles subrayan su admiración, dedicándoles muy largos y expresivos párrafos en sus crónicas.

Estas danzas de ángulos o de líneas rec= tas, tenían su fundamento fisiológico en las danzas de «distorsión» y éstas a su vez en las danzas de «giro» y la torsión de todo el cuèrpo que conocemos con el nombre de «estiramiento».

Muy pocos vestigios se advierten todavía de estas antiguas danzas de ángulos o líneas rectas, pero si observamos con atención las figuras en relieves y las esculturas en piedra, así como las actitudes de algunos dioses y guerreros en los códices y en la cerámica, nos será fácil reconstruir el esquema de aque= llas danzas sagradas y hieráticas. Pero para ésto es necesario sentir o presentir la elo= cuencia de las líneas o actitudes. La intui= ción puede ayudar mucho, pero no basta: es necesario ahondar, observar, investigar sin descanso, antes de aceptar o imponer un mo= vimiento que puede desorientar la historia y origen de las manifestaciones artísticas de nuestra raza.

La «Danza de Moros y Cristianos» tiene muchos rasgos y delineamientos angulares, que son como restos supervivientes de aque= llas danzas hieráticas que sólo los nobles y sacerdotes tenían el privilegio de bailar cada cuatro años. La participación de ambos sexos era casi mimilar, sólo que las mujeres eran también de estirpe noble o sagrada.

Los movimientos con que se desarrolla esta clase de danza son casi exclusivamente pasos cortos dados hacia adelante, hacia atrás, detenciones o reposo sobre una pierna, des= lizamientos, giros y brincos rectos, hieráticos, con ligera contracción del cuerpo; sólo en determinados pasajes pueden permitirse los saltos característicos de la danza de expan= sión y esto será conforme al espíritu de la música y el argumento de la danza que se está interpretando. La expansión de esta danza es un placentero estiramiento, pero esta frase no basta para definir la danza de torsión o del «signo escalonado». Debe tenerse presente que el acto de procurar, ejecutar y enfatizar la distorsión es por definición contrario a los movimientos naturales, y además que toda danza, y especialmente la danza primitiva, es extática. El éxtasis en el sentido que le es esencial con relación a la «Danza del Signo Escalonado» o de líneas rectas, no busca ni produce la rutina de lo natural. Evita, como la música en el pentatono, las curvas del medio tono que por ley física posee, y que el «signo escalonado» impone de la línea hori= zontal de un tono, doblar en ángulo a la vertical de otro tono; así la danza evita en lo posible el movimiento en curvas de manos, brazos y miembros inferiores, recortando las figuras en ángulos, o en líneas rectas. Hay giros con los pies, pero éstos con las piernas van en la figura siempre angular o de distor= sión, formando su repertorio de movimientos extraídos de los modelos esculpidos en sus piedras milenarias y seguramente también de las visiones irreales y fantásticas que origi= naron a su vez sus templos y esculturas, que un espíritu extático fué también su creador y las extrajo de la realidad cotidiana.

Los movimientos peculiares de estiramien= to que constituyen la parte esencial de las danzas de torsión o del «signo escalonado», parecen hasta cierto punto un movimiento de expansión impedido, la interrupción de un balanceo; los brazos y las piernas se doblan en ángulo y todo el cuerpo en su integridad entra en "posición de líneas quebradas".

No es difícil el estudio y comprensión de estos movimientos, pues sometiéndose a la disciplina de una técnica bien orientada, lle= garíamos a la expresión de una danza pura y verdaderamente original de nuestros ante= pasados nahoa=toltecas. Los movimientos, pa= sos y plástica de nuestros indios, se pueden utilizar en diferentes formas y variaciones, pero siempre supeditadas a la técnica y carác= ter psicológico de nuestro tema aquí planteado.

El indio pipil en su expresión natural es rígido y firme, aunque desenvuelto, y al bailar da mayor idea de esa firmeza y esa precisión o hieratismo. La arrogancia de sus pasos, el movimiento de sus piernas, los giros y maneras de su cuerpo casi nos revelan al ídolo animado, moviéndose en algunos bailes dentro de una forma triangular.

Contemplemos el pasado en nuestros templos de Tazumal, San Andrés y Cihuatán, y en sus piedras labradas y bellísimas cerámicas, y que cumplan ellas la misión de despertar en nuestro pueblo la señorial figura del antepasado nuestro que existió dentro y fuera de la leyenda. La suavidad hierática de los giros del hombre que se ve en los grabados dirá qué modulaciones, hasta ahora ignoradas y olvidadas, quedaron recogidas en los pedazos de piedra intocables, o en los apretones del barro modelado, para transmitirse a los futuros descendientes de aquella portentosa civilización tolteca.

OTRAS ORIENTACIONES COREOGRAFICAS DE LA "DANZA DEL SIGNO ESCALONADO"

La base para una posible coreografía de la danza hierática y ritual de los nahoa-toltecas, está en saber utilizar todos los recursos ya apuntados, agregando estas otras indicaciones:

La greca ha de ser de tipo angular escalonado o en triángulo, o en la mitad del cuatro, pero sin perder la forma del «signo escalonado» en el piso o en el diseño que forman el relieve de las figuras que componen el coro. Los motivos del friso en sus diversos aspectos se deben utilizar.

Los pasos serán cortos y largos, y otro tanto los saltos. Los movimientos y ritmos se equilibrarán con las posturas sostenidas, usando el paso indio.

En cuanto al origen de los motivos decorativos, será siempre la arquitectura nahoa-tolteca, templos (Kúes o Teocallis), pirámides, altares, estelas, piedras grabadas y demás ornamentos originales que se necesiten.

Se representarán rituales, leyendas, ceremoniales y temas históricos. Los colores a emplearse serán aquellos preferidos y usados por los indios nahoa-toltecas que se ven en los códices a colores.

CLASIFICACION DE LOS DIVERSOS ESTILOS DE DANZAS EN LOS GRUPOS RACIALES DE NUESTRO TERRITORIO

En nuestra música danzante hay dos elementos que han desempeñado un papel definitivo e importante: uno es el areyto considerado como danza y como canto, y el otro es el pascol; ambas formas son primitivas y anteriores al Coloniaje.

El primero, fué la forma ritual empleada en la liturgia sagrada por nuestros toltecas, y el segundo, fué la forma simbólica del ceremonial totemista de aquellas civilizaciones. Esta es la razón por qué algunas de nuestras danzas indígenas rezuman aún el espíritu de los dramas religiosos de tiempos muy lejanos a la Conquista.

Es en verdad para nuestra cultura, una verdadera catástrofe nacional el hecho de que se hayan dejado pasar tantos y tantos años sin recoger a tiempo todo el tesoro musical de nuestro folklore que, a no dudarlo, lo que ahora existe, son las ruinas del valioso monumento de las antiguas tradiciones. Es por eso que he procurado realizar el esfuerzo de una paciente búsqueda y de estudio comparado del material recogido, para que no acaben de desaparecer de la vida de nuestros pueblos.

No obstante de poseer un sinnúmero de datos bien documentados, y cuidadoso estudio comparado de investigación en la variedad de danzas de nuestros grupos de razas, he creído indispensable para un análisis particular y clasificación de los tipos principales, emplear la terminología técnico-científica con que designa Curt Sach los caracteres motrices fundamentales que determinan la característica esencial de cada tipo o espécimen.

Según este musicólogo, existen dos tipos principales de movimiento que se manifiestan con gran claridad y que separan sexos, pueblos, razas y personalidades; llama él a esos dos tipos de movimiento: el "de expansión o abierto" y el "de exclusión o cerrado".

Veamos cómo describe estos dos tipos:

"Se caracteriza el primero por una reacción motriz más fuerte. Puede decirse que casi es una forma de lucha, una salvaje rebelión contra la ley de gravedad. Entra en extrema tensión cada uno de los músculos y hace lo posible por aliviar al cuerpo en un impulso desenfrenado de ascensión. Talón y empeine se alzan del suelo, y el considerable esfuerzo de sustentación queda librado a los dedos. Una de las piernas se alza tanto en el aire que su pie sobrepasa la altura de la otra rodilla, y la danza prosigue sobre una sola pierna. Arquéase el tronco hacia atrás, se vuelve el rostro hacia el cielo y los brazos se dirigen hacia arriba. El último nexo que une el cuerpo con el suelo desaparece: tímidamente en el brinco, con audacia en el salto. Recordamos a menudo el estilo arquitectónico europeo que surgió, con mayor razón que todos los demás, del alma extática: el gótico."

"También representa una derrota de la carga terrena, un triunfo desafiante de lo vertical, un empuje singular e irresistible hacia lo alto."

Culminación de la danza abierta es la danza de saltos. Esta danza la conservan los pueblos pastoriles de Europa en los distritos montañeses. Los antiguos griegos la bailaban consumadamente. Saltos de altura e imponderable elasticidad y belleza se pueden admirar todavía pintados en vasos griegos y pompeyanos que se hallan en el Museo de Antigüedades de Berlín y de Pompeya y en algunas ilustraciones de los libros de arte.

La danza de saltos también existió y existe todavía en muchos lugares del Continente Indo-Latino. Quiero recordar aquí a los que han visto la película que nuestro cameraman Ben Guillén tomó de las danzas en la fiesta de inauguración del Grupo Escolar «Delfina» en «La Estancia» del Dr. Atilio Peccorini: en una de las escenas un apuesto nativo de Moncagua que tomó parte en la película, hace en el trayecto de una carrera, con paso lleno de gallardía, un salto maravilloso, todo efectuado con un ritmo de danza. Esto nos está dando un ejemplo vivo, de que la danza de saltos o expansión ha sido y es inherente a la raza indígena de esas regiones.

Otra observación mía al mencionar y descubrir la «Danza del Signo Escalonado», y que hasta aquí ningún musicólogo ni historiador lo ha hecho, es que: así como en Europa tuvieron el estilo clásico gótico en arquitectura, música y danza, así en la América antigua tuvieron el estilo del signo escalonado, en la arquitectura, la música y la danza. Como se ha visto antes, ya expliqué detalladamente esta tesis del «signo escalonado», como inspirador y modelador de la clásica cultura de nuestros toltecas.

Veamos ahora el segundo tipo: el "de exclusión o cerrado". Dice Sach:

"La característica principal de las danzas cerradas no es tanto la disminución y estrechamiento de los movimientos masculinos, pasos y saltos; la constituye más bien el acto de iniciar el baile, desde un centro fijo de movimiento, con el balanceo de todo el cuerpo o de sus partes, sobre ambos ejes o en un círculo estrecho. Estas danzas consisten en el balanceo, el vaivén y la suspensión; fluye el ritmo con mesurada simetría y flexibilidad a través de los miembros. Contrastan con las danzas expandidas, pues a menudo sorprenden por la calma y la compostura con que se desarrollan. Sustituyen a veces la potencialidad desenfrenada con gracia y encanto, hasta con delicadeza; trocan el derrocamiento dinámico por el ideal estático, el anhelo por lograr la quietud, la permanencia y balanceo armónico".

Nuestros indios practicaban una serie completa de danzas animales, algunas de ellas como símbolo sagrado de sus divinidades, tal: la «Danza de la Serpiente Emplumada», símbolo del dios del viento: Quetzalcoatl. En estas danzas animales o imitativas, ejecutan variadísimos movimientos y ritmos: saltan, marcando pausadamente el compás en actitud hierática, golpean el suelo, se balancean, echan en torsión el tronco hacia atrás, se alzan, agitan sonajas, y gritan.

Dice Sach: "Volvemos a nuestra conclusión: los pueblos que denotan influencia de la danza animal poseen variedad de movimientos y bailan con entusiasmo; los que ignoran la danza animal, poseen pocos movimientos y demuestran muy poca animación en el baile".

El golpe del pie contra el suelo es universal. Y tan universal como el golpe en el suelo es el acto de doblar la rodilla. Aparece en dos formas: la posición estacionaria y el movimiento rítmico. En algunos bailes, nuestros indios usan la danza de saltos, así como también la danza de brincos en la que emplean indistintamente cualquiera de los pies, mientras que en la danza de saltos, el que baila se separa del suelo con ambos pies a un mismo tiempo.

Sin embargo, puede asegurarse que las danzas de brinco son las más difundidas y las más antiguas entre los indios de nuestro territorio y aún ahora están con ellas familiarizados, observándose que en los festivales indígenas salen a relucir las características de la danza de brincos.

Sach, dice: "Es una forma moderada del impulso ascensional la danza de la rodilla alzada que consiste en alzar rápida y alternativamente la parte superior de la pierna, moción que se destaca en descripciones de danzas de los indios y con frecuencia de los antiguos egipcios".

También entre los antiguos indios de México y Centro América, era característico y lo es aún, el paso largo o tranco con impulsión hacia adelante, como en el baile de la «Historia de Moros y Cristianos».

Cuando los historiantes ejecutan un salto con ambas piernas para dar en seguida un paso largo, están poniendo de manifiesto un modelo típico de danza de expansión.

A veces se ofrecen contrastes entre danzas expandidas y danzas cerradas, obedeciendo esto también a contrastes de sexos, pero más aún a contrastes de pueblos y al carácter psicológico de las mismas danzas.

Por ejemplo, los pueblos de los alrededores de la capital: San Antonio Abad en el volcán, Cuscatancingo, Aculhuaca, San Sebastián, Valle Mariona, etc., emplean mucho la danza de saltos, brincos, o de paso largo o tranco (danza expandida), mientras los pueblos del Oriente de nuestra República, como Chilanga, Chirilagua, Moncagua y otros, emplean la danza de círculo, la simbólica de balanceo y pasos cortos: dando el ejemplo de danza cerrada. Pero en estos mismos pueblos tenemos ejemplos de danzas de saltos o expandidas, como la «Partesana» de Chilanga y la de «Los Plumeros» de Conchagua. Los indios de los pueblos alrededor de la capital son de origen pipil-tolteca, animosos, abiertos y expansivos; mientras que los de la región oriental, pertenecientes a la raza lenca, son más lentos, pero más persistentes, más serios, más ceremoniosos, tal vez más meditativos, aunque entregados por completo a la danza, que de vez en cuando dan gritos como despertando a la realidad, entregándose de nuevo al éxtasis de la danza; es por eso que su danza es cerrada.

En la región de Occidente, los Izalcos usan mucho la danza de expansión, pero también en ciertos ceremoniales emplean la danza hierática y estática. Hay ciertas danzas que recuerdan o evocan los antiguos rituales de nuestros antepasados pipil-toltecas.

La danza de «giro», los indios izalcos de origen nahoa-toltecas las ejecutan a veces con leve arrastrar de los pies; otras, con salto hacia adelante y hacia atrás, suave vaivén y balanceo de cuerpo, a veces lento caminar o presión alternada de los talones, deslizamiento y rotación, pero invariablemente mirando hacia la tierra.

Danzando, parece como si estuvieran rezando con los pies. Esta danza de «giro» bien pudiera clasificarse entre las «danzas cerradas».

La «danza cerrada» es la expresión genuina del poder femenino de concepción, mientras que la «danza de giro» es la forma más pura de la danza de devoción o de ritual.

Hay tipos de danzas que representan a muchos animales indispensables para el hombre, o también la caza y sus resultados, la batalla y la victoria, la cosecha, etc.; estas danzas pertenecen al género de «danza imitativa» o «mímica».

Contrasta con la «danza mímica» aquella que sirve una idea, un definido fin religioso, sin pantomima alguna, y esta es la «danza abstracta».

La «danza abstracta» engendra simplemente el éxtasis o adopta la forma de la ronda mística, en cuyo desarrollo el poder pasa de los que están adentro a los que se hallan fuera o viceversa. En las danzas abstractas siempre hay algo fundamental que es: el «tú en mí».

A las danzas abstractas pertenecen también las danzas de «imagen» y la carente de ellas, distinguiéndose muy claramente una de otra. En la de imagen, las formas y movimientos conservan su estrecha relación con el tema, y aunque en ese caso no describieran realmente el hecho en sí.

La danza «imitativa» es sujeta al cuerpo. Se origina en la idea de que la imitación del gesto y la posición basta para adquirir un poder y hacerlo utilizable.

La danza «abstracta» es «liberada del cuerpo». Es propósito de su movimiento elevar el cuerpo extrayéndolo de la materialidad habitual, hasta que con el amortecimiento y extinción de los sentidos exteriores, se libera el subconsciente y aumenta su poder espiritual en ascensión extática.

El bailarín extático baila para perder su cuerpo y convertirse en espíritu. En absoluta pérdida del yo, se dirige hacia una meta que de apariencia se ha transformado en idea.

Y así vemos cómo ya en la primitiva civilización prehistórica, la danza se había convertido vastamente en lo que es hoy: objeto de deleite artístico, fervor religioso y placer social.

"La historia de la danza creativa se ubica en la prehistoria."

CARACTERISTICAS DEL INDIO

"Quien no baila desconoce el camino de la vida".—*Jesucristo.*
(SEGUN UN HIMNO GNOSTICO DEL SIGLO II)

Mucha razón tiene Curt Sach cuando escribe lo que sigue:

"En su proceso mental el hombre primitivo no alcanza a comprender la relación natural que existe entre la causa y el efecto. Los indígenas en su imaginación, espíritus y fuerzas que por vías misteriosas influyen en su vida y que algo tienen que ver con el hambre y la saciedad, con el alumbramiento, la enfermedad y la muerte, y que, a su vez, se hallan sometidos al influjo de ciertas artes mágicas que los atraen y les son adversas."

Si observamos detenidamente las costumbres y psicología de los diversos grupos de raza en nuestro territorio, nos encontraremos con sorpresas y revelaciones que estamos muy lejos de imaginar. El indio en su arrobamiento siente nacer en él un extraño dominio sobre los espíritus, el poder de obrar en unión con lo sobrehumano y fiscalizar los acontecimientos que fueron parte de su vida diaria; por eso busca el éxtasis, pues así penetra en el vacío, en aquel espacio donde el «yo» se confunde con el infinito.

La danza tiene ese poder mágico para el indio, extinguiendo en él los derechos de la voluntad y el juicio, en tanto que el cuerpo liberado de sus trabas distiende sus músculos, exagera sus acostumbrados movimientos fuera de toda proporción o inconscientemente los convierte en una danza rítmica.

"Cualquier danza es y proporciona éxtasis".

"Pero es mucho más intensa la reacción del hombre primitivo, cuya mente ofrece una débil resistencia a cualquier estimulante y cuyo cuerpo indisciplinado reacciona con una violencia que para nosotros es extraña".

Esa fuerza sobrehumana que el alborozo, el éxtasis y la hipnosis proporcionan a nuestros indios, queda elocuentemente demostrada por su inconcebible facultad de resistencia al prolongado estado de alta tensión durante el baile. En la danza, el más débil es capaz de realizar milagros de resistencia, puesto que es cosa corriente que un baile se prolongue no sólo todo el día, sino hasta ocho o quince días consecutivos.

Durante la noche, antes de descansar, toman tisanas de yerbas sólo por ellos conocidas para restaurar las energías e infundir a su cuerpo y su espíritu nuevos brillos para seguir bailando al día siguiente.

Además, en los días de la bailadera, las novias o esposas de los danzarines, les preparan la tonificante bebida de la «potente chicha», tazas de chocolate o ponches con aguardiente, rodeándolos de atenciones, mimos y admiración, que los estimula a seguir realizando proezas con el baile.

Las novias se quedan en la rueda de espectadores, cuidándoles un taburete o asiento para que descansen en los intermedios de la danza; mientras sus novios bailan, los siguen con la mirada como hipnotizadas en dulce arrobamiento, y más si en uno de los giros el danzarín se acerca y la requiere con algunas frases de amor, entonces ella se pone colorada y lo premia con una sonrisa que ilumina el cuadro y que acompaña con guiños de los ojos.

Motivos o Temas de Danzas. — Nuestros indios bailan en cualquier ocasión y por cualquier motivo: nacimiento, ceremonia nupcial, homenaje a los santos de su devoción, con-

certación de paz, primavera, siembra, para atraer las lluvias, cosecha y para los banquetes de los primeros elotes, que se llaman «atoladas», así también en las enfermedades y la muerte. "La finalidad de estas danzas es siempre el mismo: vida, fuerza, abundancia, salud".

Todos estos temas tienen su expresión adecuada en las diferentes oportunidades por intermedio de diversas danzas. Así es como en las agrupaciones indígenas y ladinas de nuestro territorio, tienen aún la danza de las armas o de guerra, llamada «Danza de los Indios Bárbaros» de los Izalcos, la «Danza de Novios» para la consagración de las doncellas (ellos llaman consagración a la ceremonia del «concierto», o sea concertar el matrimonio), la «Danza Nupcial» o «Son de la Ofrenda» para las «Mancornadas» indígenas (al matrimonio le llaman «mancornada»), la «Danza Fálica» de los indios de la Costa del Bálsamo, para la lluvia y la germinación, o la «Danza del Sol» para la siembra o la curación de los enfermos (que ellos llaman: «para que les vuelva el túnal»—sol—), es decir, la salud, la luz en la mente y el calor en el cuerpo. Sería largo enumerar todos los motivos de danzas de nuestros indios, que son muchos y muy variados, como se verá en otra parte de este ensayo.

Es muy interesante descubrir, que todos estos motivos de danzas tienen en cada región sus características especiales, presentándolos con una fisonomía distinta, de acuerdo con la posición geográfica y con los rasgos psicológicos de cada grupo de raza.

Estas danzas nos están enseñando mucho del carácter e historia de nuestro pueblo.

Cuando en mis jiras he contemplado estas danzas en las fiestas titulares de cada pueblo, además de sentir una emoción nostálgica de recuerdos dulces de mi infancia, he encontrado en ellos como un libro abierto no sólo para leer en documentos vivos el encanto de la verdad tradicional que nos trasmiten, sino proporcionándonos la amplitud de nuestra interpretación.

Son estas danzas regionales de un gran valor documental por mostrarnos el alma de nuestra raza, así como por su valor histórico. Por eso me he esforzado en recoger todas las que han venido a mi alcance desde hace muchos años, con el fin de estimular en los mismos grupos de indígenas la permanencia y mejoramiento de estos bailes que ya se van perdiendo o están próximos a desaparecer.

La mayor parte de nuestros bailecitos autóctonos han permanecido hasta aquí casi ocultos para las gentes de nuestras ciudades, como si el panorama con sus montañas y volcanes los hubiese cobijado entre sus pliegues para protegerlos del tiempo y sus atentados.

Nuestros indios jamás han dejado de danzar; en la tragedia, el dolor y la alegría, siempre han bailado, conservando y repitiendo lo que les legaron sus mayores. Hay razón para ésto, pues la danza para éllos tiene un sentido religioso, aunque ésta sea profana, como si al practicarla pusieran en evidencia aquellas sabias palabras: "El que conoce el poder de la danza tiene su morada en Dios".

DANZAS DE FERTILIDAD O FECUNDIDAD

Para nuestros grupos indígenas, ya sean pipiles o lencas, que son pueblos esencialmente agrícolas, pues ya sea que recoja frutos silvestres o cultive la tierra, lo que más le importa al indio y de lo que está más pendiente es que se produzca una lluvia suficiente y a su *mero* tiempo (como ellos dicen) para las buenas cosechas.

Es por ello que en el conglomerado primitivo el conjuro que atrae a la lluvia ocupa lugar preponderante en los rituales del culto. Unido casi siempre al conjuro, van las danzas que pueden determinar también la fertilidad de los campos para las buenas cosechas. Las danzas que nuestros indios bailan alrededor del mayo en las espléndidas noches de luna de verano, son para pedir la fertilidad de los campos. Esta costumbre o rito alrededor del mayo, dió lugar a los misioneros españoles para imponer como costumbre la adoración de la cruz el tres de mayo en lugar de los ritos alrededor del mayo.

La danza del mayo los ladinos la conocen con el nombre de «El Baile de las Cintas», y ya en otro lugar explicamos que este baile es puramente de los indios centroamericanos. También en Yucatán y otros lugares de México se conoce este baile.

En épocas anteriores y aún ahora en muchos lugares indígenas, al poner la cruz se

revientan cohetes al son de pitos y tambores, efectuándose al mismo tiempo alegres danzas que no son otra cosa que los antiguos ritos de danzas para provocar o pedir la fecundación de la tierra.

En estas danzas, los que bailan llevan en las manos ramas con frutos, y a veces gruesas varas atravesadas de las que cuelgan toda clase de frutos; y cogiendo los extremos de estas varas ejecutan una danza de ronda circular. En Apastepeque y otros lugares de San Vicente acostumbran mucho estas danzas.

Entre los indios de la Costa del Bálsamo, la mayoría de los ritos para pedir la fertilidad de la tierra comienzan con la fecundidad humana; por eso llevan a cabo en el equinoccio de verano el ruidoso ritual a la media noche que llaman: «La Hora del Engendro», despertando a todos los indígenas con estruendo de tambores, cuernos y caracoles, que bufan como olifantes bélicos, para que se levanten a ejecutar la «Danza del Engendro», después del llamado que la indiada hace gritando: "¡Ya es hora del engendro! ¡Ya es hora del engendro!", que es el rito dedicado al dios Falo, protector de la fecundación.

Es la danza no solamente a la propagación de la tribu, sino que también la consecución de la abundancia del alimento que asegurará también la continuidad de su existencia.

Tanto la fertilidad del grano como la fecundidad del hombre constituyen en la mentalidad del indio idénticas categorías.

Nuestros indios tan aferrada y misteriosamente arraigados en la naturaleza, condenados por el destino a estar tan próximos a la tierra, el mar, los árboles y las fieras, "no pueden situarse en el exterior, ni en su actividad ni en su pensamiento. La siembra y la cópula, la germinación y la preñez, la cosecha y el parto, están todos dentro de una misma ley".

Es bien sabido que el pateo constituye para el hombre primitivo un acto de toma de posesión. "En el mito de la creación de los uitotos de Colombia, el «padre» tomaba "posesión del suelo y pateaba sobre él repetidas veces". Y cuando la idea de la posesión se degenera, el pateo se convierte paralelamente en un acto de exorcismo. Las mujeres de los kols del Indostán se inclinan en su danza hacia la tierra y la golpean con las manos.

Posiblemente el paso tranco o zancada es también un motivo vinculado al crecimiento. Y la prueba palpable la tenemos no sólo en el paso que el indio usa para medir la distancia cuando va sembrando el grano del maíz, sino también en el uso de este paso tranco o zancada en las danzas de la cosecha y de la renovación de la vida, que acostumbran muchos pueblos indígenas. Ya describiremos en la danza del maíz y la lluvia de los lencas, cómo uno de los danzarines va marcando y midiendo la tierra con el paso tranco, mientras los otros dos en una danza cerrada va cada uno representando su particular intervención de acuerdo con lo que desempeñan en la danza.

Si observamos con atención el gesto y movimientos del indio en los trabajos de la siembra, veremos que en todos hay un no sé qué de misterioso y solemne ritual, acompañado de una fanática actitud hacia la tierra y el cielo.

Los antiguos nahoas mexicanos bailaban la conocida «Danza de la Culebra», y esta danza se celebraba durante la fiesta llamada «Atamalqualiztli», unas veces en el mes «Quecholli» o bien en «Tepeilhuitl»; era precedido por un ayuno de siete días, cifra cabalística (dios siete), usada por los chortís aún ahora "durante el rito conmemorativo del «segundo paso del astro por el zenit», cuando el sol «dobla» la línea del paralelo". Los ceremoniales a la fertilidad de la tierra y a la fecundidad de la mujer reaparecen en esta ocasión, en que las madres chortís han de sujetarse a un rito de purificación semejante al que se ejecuta antes de las siembras y durante el equinoccio".

Fray Diego Durán en su obra «Historia de las Indias de Nueva España e Islas de Tierra Firme. 1581», refiriéndose a los antiguos mexicanos nos habla de la fiesta grande de los Señores, con motivo de la fiesta de «Ehécatl» (Dios del Viento), que caía entre julio y agosto, en la época en que se cosechan los elotes. Y en nombre y a honra del dios viento, se efectuaba un sacrificio humano. Dicha ceremonia se efectuaba en el templo de Tezcatlipoca, al cual daban aquella honra conmemorando al mismo tiempo a Quetzalcoatl-Ehécatl (uniendo al dios agrario y del viento). Al mismo tiempo se celebraba la fiesta a la diosa «Xilonen» (Diosa de los Elotes).

En los Izalcos, una vez doblada la milpa, se preparan para la «tapisca», que por lo re-

gular la efectúan en la primera quincena de septiembre, en seguida guardan el maíz en sus ranchos, quitan de las sementeras las imágenes de los montes, los tepictli o tepegui y también los espanta-pájaros, y hacen ante ellos y la imagen cristiana, la ofrenda de las mejores mazorcas. A esta ceremonia la llaman «el retorno o llegada de los protectores de la siembra», es decir, de todos los dioses que han intervenido cuidando de sus siembras en la temporada agrícola; y esto no es más que el recuerdo tradicional de la fiesta similar de nuestros antiguos nahoas-toltecas de la «llegada de los dioses», celebrada hacia la misma fecha en época pre-hispánica. (Bernardino de Sahagún).

Después de la ofrenda de las mejores mazorcas de maíz y otros granos, se reúnen todas las cofradías y efectúan una fiesta con tamales y chicha bailando hasta las primeras horas de la madrugada. Hay que advertir que lo que producen las cosechas, los indios no lo venden, sino que sirve para el consumo de la comunidad. Observamos nosotros que en los ranchos de las cofradías, los indios después de cantar y bailar los coros de «¡Jeu! ¡Jeu!», colocan las garruchas adornadas con mazorcas de maíz con los cuatro colores hacia el rumbo Oeste que es la patria del maíz.

El tres de mayo, día de la Cruz, nuestros indios lo tienen como un gran día, por ser la fecha en que siembran en la tierra los granos para su fecundación y que señala el principio de la temporada de lluvias. El gran dios agrario de la mitología mexicana y de nuestros toltecas «Tezcatlipoca», era celebrado con la mayor de las fiestas en el mes quinto llamado «Tóxcatl». Corresponde «Tóxcatl» exactamente a la fiesta de la Cruz, llamado «El Día Mayor» o «Hueilhuitl» por nuestros antiguos toltecas, y máxima celebración del año religioso, porque señalaba el principio de las lluvias y determinaba la fecha de las siembras.

MASCARAS

Origen de la Máscara.—La máscara tuvo su origen en la cultura totemista. Nos lo está probando el sinnúmero de figuras compuestas de partes de animales y partes humanas que se encuentran en pinturas rupestres o esculpidas en la piedra y como decoraciones en la rica alfarería de nuestros antiguos toltecas y mayas. Ya sabemos también el papel importante que desempeñó la máscara en todos los rituales de los antiguos nahoas, y aún ahora la máscara forma parte integrante en muchos bailes de los diferentes grupos indígenas de nuestro territorio.

En las pinturas de algunos códices es muy frecuente encontrar figuras humanas con cabezas de animales, que no son otra cosa que máscaras que portan los danzarines como ornamentación para la representación de sus rituales. Ni aún la suposición de que representen una especie de «camouflage» de caza utilizado para cazar al acecho, sería suficiente para destruir la afirmación que vamos a plantear: las escenas que muchas veces representan esos códices, en los cuales las figuras llevan hachas, las cuales levantan al cielo como en actitud de romper las nubes para que caiga la lluvia, sugieren un ritual de provocar el invierno que fertiliza la tierra; en otras figuras se ve la persecución de la hembra con gran verismo, llegando hasta la posesión de ella. Tanto en el primer caso como en el segundo, como posteriormente en la danza enmascarada de época más reciente y madura, el propósito no es sino un conjuro de fertilidad. Y las figuras representadas en los códices llevan probablemente verdaderas pieles de animales que ocultan la cabeza o una parte mayor del cuerpo. Ejemplo de esto es la reproducción litográfica del bellísimo vaso de Chamá que representa una orquesta de animales, que no son más que hombres con pieles de animales.

El culto de nuestros antepasados, que eran pueblos agrícolas, y la fructífera combinación de los factores de "extra e introversión", son los que en primer término dan a la danza de máscara todo su aliento y profundidad, y a la máscara en sí su curiosa abstracción y grotesco aspecto.

Examinando atentamente las máscaras en el «Bailes de Moros y Cristianos», nuestros rostros parecen inexpresivos y duros ante estas creaciones obtenidas con un poco de madera y de laca, obteniendo un efecto vistoso e impresionante en el efecto de la danza.

Al mirarlas, mil conjeturas estrambóticas y encontradas me sugerían. Pensaba, evocando al «Gog» de Papini, cuánta razón tenía en su loca fantasía: "¿Por qué el hombre cubre las partes de su cuerpo, incluso las manos (guantes) y deja desnuda la más importante: la cara? Si ocultamos todos los miembros por pudor o vergüenza, ¿por qué no esconder la cara, que es, indudablemente, la parte menos bella y perfecta?"

Los antiguos europeos, como los primitivos de América, adoptaron y adoptan las máscaras para los actos más graves y bellos de la vida.

Los primitivos romanos, como los antiguos indios, se ponían la máscara para atacar al enemigo en la guerra. Los hechiceros y los sacerdotes romanos, como nuestros indios primitivos tenían máscaras de ceremonia para los encantamientos y los ritos. Los actores griegos y latinos no recitaban jamás sin máscara. Los japoneses llevaban máscaras en sus danzas, siendo famosas las que se ponían en el baile llamado: «Genjo-raku».

En la Edad Media los miembros de las hermandades llevaban la cara cubierta con una capucha provista de dos agujeros para los ojos. Y recordamos también al «Profeta Velado» del Korazán, el Consejo de los Diez» de Venecia, la «Máscara de Hierro», etc. Guerra, arte, religión, justicia: nada grande se hacía sin la máscara.

La máscara es la que nos hace vivir la ilusión de otra vida fantástica, irreal... y que eterniza el gesto psicólogo-humorístico.

En el gentilismo de nuestros indios, los dioses eran ataviados con máscaras, y los «tectis» (papas, sacerdotes) y adivinos, era de ordenanza que llevaran máscaras en los ritos. A las víctimas y esclavos se les pintaba el rostro y el cuerpo. Y pintados o con máscaras ejecutaban sus danzas o areytos.

Sahagún nos cuenta que al mismo Hernán Cortés, le ordenaron los embajadores indios vestir la máscara y ornamentos del dios Quetzalcoatl antes de presentarse ante el Señor de Moctezuma.

¿No es siempre mejor una máscara superficial, que la morbosa máscara de la hipocresía?

DANZAS DE MASCARAS

"La danza enmascarada —dice Sach— se origina en una esfera en la que una honda experiencia mística y extática puede herdir la consciencia del yo, y en la que un regocijo poderoso puede tener la virtud de abstraer de las condiciones corporales y liberar la parte humana de esa consciencia, pero burilando la parte espiritual para convertirla en una consciencia nueva que se hace perceptible a los sentidos y que está basada en el orden físico."

"La cultura enmascarada, una de cuyas raíces se ahonda en lo físico, concibe sus espíritus en formas perceptibles, a menudo animales; y el logro pleno de la posesión unido a la repulsión completa del yo están unidas a la pérdida de la fisonomía y la figura, con una transformación visible."

La sensibilidad aborigen se impersonaliza y oculta su identidad hasta con la danza ordinaria, ya sea mediante la abstracción del poder extático, o mediante la imitación de los animales en una danza mimética. ¡Pero cuánto más efectiva es la obra de los danzarines cuando quitan de la visión sus rasgos faciales personales! Y más efectiva es aún cuando asume los de otro. Porque es especialmente el rostro la sede del espíritu. Adoptar el rostro de otro es vivir, aunque sea por un momento, una nueva identidad. Y la máscara no es otra cosa que el aspecto y decorado de ese "rostro de otro".

Quien quiera que use una máscara, renuncia a su propia identidad y asume la de otro. El deseo y la costumbre de formar parte de otro yo, en todos los modos posibles, es tan fuerte y echa tan profundas raigambres, que un indio que le tocaba todos los años hacer de Rey Moro en el baile de la Historia, no podía morirse porque veía frente a sí, colgada a la pared, su máscara de Rey Moro, hasta que pidió que le pusieran la máscara, y así con ella puesta exhaló el último suspiro.

Los principios de la máscara puede considerarse se remontan al primitivo período de la decoración de la danza, pero aquélla no tiene conexión natural y necesaria con la danza en sí. Son muchas las danzas que se ejecu-

tan prescindiendo de la máscara y vistiendo en cambio disfraces o prendas de los antepasados, y aún los danzarines del baile de la «Historia de Moros y Cristianos» van en muchos lugares de nuestro territorio a bailar este mismo baile, sin máscara. Pero eso sí, que en dicha ocasión festiva los danzarines se acicalan con gran cuidado, pintándose y poniendo siempre la nota característica, tanto de moros como de cristianos, imitando los tipos españoles de la Conquista.

Pero las danzas de máscaras como fuerza de alborozo, como medio de vivir otro yo y lograr otro estado, trae siempre consigo la ornamentación festiva.

La máscara es la culminación de lo grotesco y lo fantástico, acompañado de una riqueza de color, expresión y de artificio realmente impresionante.

RITUAL ARCAICO DEL "BAILE DE LOS PASOS"

En el horizonte arcaico de nuestras culturas, se vislumbra la forma más antigua sin duda del «areyto» entre nuestros indios pretoltecas, siendo esta forma el «Baile de los Pasos», que creo más primitivo y lejano que la «Procesión Saltarina» o «Paso del Peregrino».

A este «Baile de los Pasos», podríamos llamarle «El Areyto Arcaico» por su antigua procedencia y forma rudimentaria. Fué sin duda la primera forma o sea la que inspiró posteriormente a los pasos más complicados de la «Procesión Saltarina» o «Paso del Peregrino», y de más profundo significado con sus creencias teogónicas relacionadas con la Astronomía.

El padre Landa se refiere a una ceremonia que los yucatecos efectuaban en la fiesta del «Fuegó Nuevo» y "que repetían en la fiesta que seguía, que era para alcanzar buen año de aguas para sus panes".

A este raspecto dice Rafael Girard: "En dicho mes celebraban también una fiesta dedicada a los Chac, dioses de la lluvia y de los panes, con el objeto, según Landa, de obtener nuevas lluvias para lograr buenos alimentos (mismo ceremonial ejecutado por los chortís actuales, en el equinoccio de primavera). La formación de un "montón de piedras con sus escaleras" era el centro de interés del rito equinoccial. "Untaban el primer escalón del montón de piedras con lodo del pozo y los demás escalones con betún azul, y echaban muchos zahumerios e invocaban a los Chac y a Yzamná, y ofrecían sus presentes". (Landa).

Continúa Girard: "Este rito de los escalones debe relacionarse con la marcha, cada vez más acelerada del sol, a partir del equinoccio, que los chortís imitan en el rito de «Los Pasos», invocando especialmente a «Jesús de los Pasos».

Sin duda el rito del «Signo Escalonado» estuvo también íntimamente relacionado con los movimientos del sol, en los dos equinoccios, que nuestros indios imitan desde tiempo pre-colonial en el rito de «Los Pasos», invocando especialmente de la Conquista para acá a «Jesús de los Pasos».

Sahagún describe el ceremonial del «Fuego Nuevo» entre los aztecas, como sigue: «Los sacerdotes se vestían y se componían con los ornamentos de sus dioses y empezaban *a caminar, poco a poco, muy despacio (paso a paso),* y con mucha gravedad y silencio, y por esto decían *teonenemi,* que quiere decir: *caminan como dioses,* ceremonial equivalente o exacto al de «Los Pasos», conservado en todos los lugares indígenas.

Este «Baile de los Pasos» concuerda o tuvo su origen, seguramente, en las observaciones de los fenómenos astrales y especialmente en el registro cuidadoso y diario en lo referente a los «Pasos del Sol».

Refiriéndose a los chortís de Guatemala, dice Girard: "Para llevar la cuenta de los «Pasos del Señor» (Pasos del Sol), hay señales fijas en relieves o accidentes topográficos que marcan esas diversas posiciones *de salidas o puestas del astro* llamados: «Pasos del Sol».

Los antiguos indios toltecas (como ahora los izalcos y los lencas), sabían y estimaban también la altura del sol sobre el horizonte, y los toltecas como los chortís actuales según Girard esa altura «la mide por gradas» (tal vez esto fué el origen del «Signo Escalonado»), que da en metros o varas y que son variables de un lugar a otro. El mismo nombre de «gradas» se aplica a las medidas de posición en el horizonte. Cuando los puntos

de mira son relativamente cercanos al observatorio, éstos quedan señalados por cruces que van marcando los «pasos» del sol en el horizonte; dichas señales se relacionan con la imagen de «Jesús de los Pasos» (que en el ritual católico son los «Pasos de la Pasión»). (Girard).

En las Kalendas de Sahagún (Historia General de las Cosas de Nueva España) tenemos que en el octavo mes se celebraba en el antiguo México la fiesta de los elotes, y en el siguiente, Tlaxochimaco, efectuaban gran fiesta al dios solar, Huitzilopochtli, en el templo principal, en conexión con el retorno del Sol, después de su segundo «paso» por el zenit, hecho astronómico que se mimetizaba además en el «Baile de los Pasos», pues como dice el mismo Sahagún: "No danzaban a manera de areyto ni hacían los *meneos* como en el areyto, sino que iban *paso a paso* al son de los que tañían y cantaban". (El canto unido a la danza ritual era siempre una forma del areyto, sólo que en éste de «los Pasos» no había ni figuras ni «meneos» pues era la forma arcaica y severa del areyto que después vino).

Dicho acontecimiento se recordaba también en la ceremonía del poste de «25 brazas» que se colocaba en el patio del templo mayor, en Tlaxochimaco y que se volvía a echar en tierra *muy poco a poco*, como bajaba el Sol después de su segundo «paso» por el zenit en el mes de Xocotlhuetzi, que significa, según Durán, «la caída del Xocotl».

En el treceno mes en que se celebraba a los dioses «Cerros» (dioses «Cerros-Valles»), se cerraba el período de 260 días, mientras el mes siguiente, Quecholli, que era el mes del ave de pluma rica, insignia del verano, —que es a la vez dios tribal— y la celebración de la «Fiesta de los Muertos». Los mexicanos como nuestros pipil-toltecas hacían en el treceno mes la ceremonia «de derramar el maíz en las cuatro partes que su año tenía».

EL AREYTO

Tenemos que referirnos aquí a otra forma de danza muy antigua entre nuestros indios, es decir, la danza sagrada o ritual, conocida con el nombre de «areyto».

Ya hemos visto que las dos formas básicas de las danzas que atrás describimos: la ronda coral y la danza de frente, han sido introducidas e inspiradas de afuera, es decir: de una concepción del espacio, de las fuerzas y cosas materiales y de muchos otros factores y fuentes. Pero existen otras dos formas básicas o fuentes, que no emanan del exterior o factores materiales, sino que son creadas por el dinamismo interno del hombre, o sea el mandato psicológico que forma su ciclo particular de «tensión» y «distensión» que constituyen la esencia de todo estilo artístico. Sach se refiere a ellas con las denominaciones de «Danza Continua» y «Danza de Retorno».

"En la danza continua se mantiene y conserva el mismo movimiento, ya sea hacia adelante o atrás, a la derecha o a la izquierda".

«La danza de retorno» oscila; varios pasos hacia adelante, luego un retorno al punto de partida».

Pues bien, el areyto de nuestros antiguos toltecas, por su forma y clasificación, es una danza de retorno.

El «areyto» de los toltecas o nahoas lo hemos visto descrito así: el Emperador o cacique y los sacerdotes se dirigían al templo, al compás de sus cantos litúrgicos, danzando con la disciplina de un solo gesto y un solo movimiento. Se movían todos ya hacia la derecha, ya hacia la izquierda, todos iguales, con movimientos llenos de gracia y de simetría, y seguían danzando siempre hacia adelante, retrocediendo y hacia uno y otro lado.

Este paso de «areyto» lo he presenciado en la «Procesión del Santo Entierro» el Viernes Santo, en Izalco y otros lugares indígenas de esta República; también lo he visto en casi todas las procesiones de Semana Santa en Los Altos: Quezaltenango y Chichicastenango, en Guatemala, lo que nos demuestra la persistencia indígena en mantener la clásica forma del «areyto» de nuestras antiguas civilizaciones.

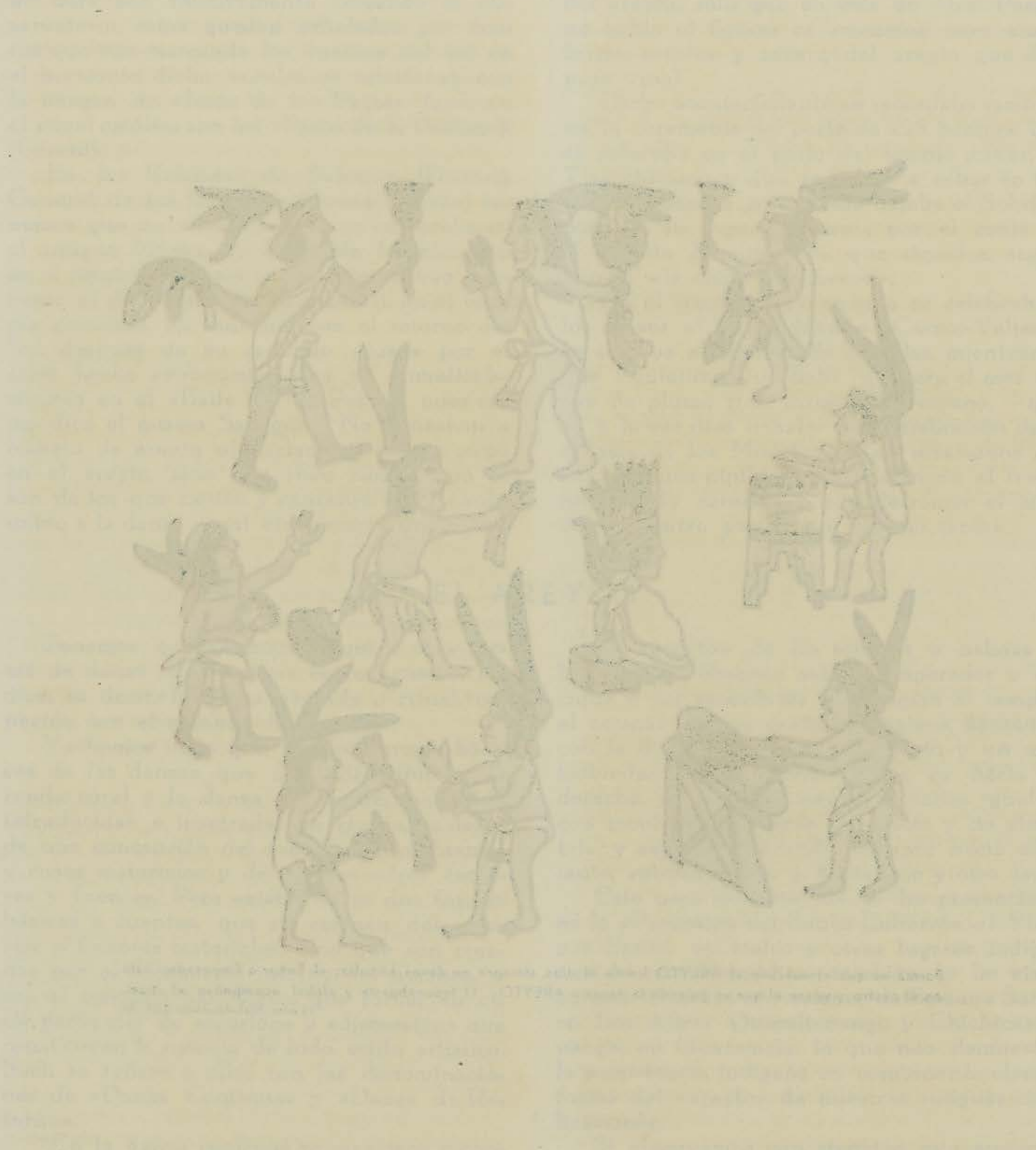
Si observamos con atención esta supervivencia de las antiguas formas del «areyto», podremos ver los impulsos que contrastan y los poderes creadores de la raza.

En la primera forma del «Baile de los Pasos», se presenta un movimiento incansable hacia adelante, que algunos designan «dinámico»; en la otra forma, el «areyto» es un balanceo de oscilación «estático», que es-



Forma en que ejecutaban el AREYTO frente al dios, siempre en danza circular; el Señor o Emperador está en el centro, y véase el que va guiando la danza o AREYTO. El tepunahuaste y atabal acompañan el ritual.

(Codex Migliabecchiano XIII. 3).



tablece el equilibrio que constituye la armonía ideal de toda actitud, nivelando todo movimiento, toda tensión, lo mismo que en todo proceso y conducta humanos se busca la compensación por los contrarios hasta encontrar la perfecta armonía.

Este paso del antiguo «areyto» de la civilización tolteca, (y creo que también los mayas lo tuvieron) es designado modernamente en la historia de la danza por Sach, con el nombre de «Paso del Peregrino», pero es también conocido con el nombre de «Procesión Saltarina».

En la procesión de «La Topada» de Santiago en Aculhuaca, las «tenáncin» que tienen a su cargo la imagen de la Cofradía, «las serviciantes» que llevan ramos de coruscantes flores y las que van haciendo la incensación con pebeteros votivos, caminan de acuerdo con el patrón, decididamente «revertido» del paso de «areyto» o «Paso del Peregrino».

Este viejo «Paso del Areyto» o «Procesión Saltarina» como llaman otros, es seguramente uno de los más antiguos de todos los pasos de danza que se conocen.

Sach nos describe que los roroímas, cerca del Orinoco, participan en un festival formando una sola línea encabezada por el guía de la danza y sucediendo las mujeres a los hombres; cada danzarín colocaba su mano izquierda sobre el hombro del que lo precedía, y la procesión se adelantaba lentamente, dando siempre dos pasos hacia adelante y uno hacia atrás.

Esquemas de pasos iguales o similares se han observado en Norte América, Indonesia, la India y Dinamarca, y los «branles y pavanas» de los siglos XVI y XVII son vástagos más recientes de aquellos.

Este «Paso de Areyto» o «Paso del Peregrino» fué el paso sacerdotal en los festivales sagrados de los antiguos toltecas, nahoas, mayas, maya-quichés, pipil-toltecas, etc., de todas las civilizaciones pre-hispánicas, y las descripciones de Sahagún, que recalca su admiración por los meneos, simetría e igualdad en los movimientos, nos trae sin querer a la memoria, el «Paso del Peregrino» que hemos observado en muchas ocasiones en pueblos indígenas de aquí y de Guatemala, en las cuales caminan con la disciplina de un patrón inconfundiblemente «revertido».

El ritmo que a continuación describiré, y que ví en una procesión de Izalco, fué el que me inspiró para componer la música que titulé «PROCESION HIERATICA».

Pero antes veamos textualmente lo que dice Sahagún en la Kalenda N°. 8, al describir las danzas dedicadas en el festival o «Gran Fiesta de Caballeros», dice así: "Mas todos llevaban un buen compás en el alzar del pie y *en el echar el paso adelante, en el volver atrás,* y en el hacer de las vueltas". (Sahagún).

Lo que está demostrando muy claramente que se trata del areyto en paso de patrón «revertido» o sea el «Paso del Peregrino».

El ritmo de la procesión de Izalco es como sigue:

Movimiento de la pierna. — Ritmo «tres cuartos».

DERECHA ADELANTE		IZQUIERDA ADELANTE		DERECHA ATRAS
IZQUIERDA ADELANTE		DERECHA ADELANTE		IZQUIERDA ATRAS

Después continuaban así, comenzando con la pierna derecha:

DOS PASOS ADELANTE		UNO A LA DERECHA		DOS PASOS ADELANTE
UNO A LA IZQUIERDA		DOS PASOS ADELANTE		UNO A LA DERECHA

Alternando con el anterior «revertido».

Ahora me pregunto: ¿por qué este «Paso del Peregrino» se encuentra especialmente en los pueblos y procesiones indígenas?, y ¿por qué esta persistencia tan marcada en la raza por conservarlo? La respuesta es muy clara: porque esta forma de paso «revertido» o paso de «areyto», lo vienen practicando y conservando como herencia y legado de sus antepasados, que han tenido el cuidado de enseñarlo a sus hijos y generaciones, que lo han venido repitiendo hasta nuestros días. Esto mismo ha pasado con la música y sus danzas.

El origen de esta forma de paso, no ha sido muy bien aclarado aún; pero no queda lugar a duda, que surgió de una necesidad espiritual y con un sentido puramente religioso. Puede ser que este paso tan simétrico de: uno, dos pasos adelante, y uno atrás; uno, dos pasos adelante, y uno a la derecha; y uno, dos pasos adelante y uno a la izquierda, nos están describiendo el «Signo Escalonado» tantas veces mencionado, y en el que van señalando hacia los "Cuatro Rumbos" o sea hacia las "Cuatro Mansiones Sagradas."

Es muy probable que este paso tuvo su origen en la época del Segundo Horizonte Cultural o sea cuando florecieron las monumentales construcciones de los templos de Teotihuacán y las exquisitas esculturas y ciudades religiosas mayances del Viejo Imperio, porque en este Horizonte (200-600-d. de J. C.) florecieron manifestaciones vernáculas en todas las regiones de México y Centro América.

Por otra parte, la interpretación que yo hago de haber sido inspirado en el «Signo Escalonado» creo que es la más razonada por su antiguo origen y significado.

Para terminar recordemos lo que dice Curt Sachs:

"La efectiva fusión casi general del canto cerrado y de la danza de retorno, del descenso, elevación, avance y retroceso tanto en la música como en los pasos de la danza, es un fenómeno perfectamente lógico y natural. Porque este balanceo rítmico, que es casi como la respiración, corresponde al mismo curso de tensión y distensión que se refleja en la estructura musical con sus frases introductora y final terminadas con cadencias provisionales y auténticas. Es una de esas identidades fundamentales que carecen de explicación intelectual, pero que son reconocidas *a priori* por una mente alerta".

Muy frecuentemente nos escontramos con melodías que no sabemos a qué danzas pertenecen; pero en el largo intercambio de investigación que he tenido con folkloristas de todo el Continente, me han informado que diversas tribus tienen tanto danzas de retorno como melodías simétricas.

Pero también es muy atinado considerar, que no siempre la danza de retorno sea la consecuencia de la forma musical o viceversa, sino simplemente que ambas nacieron o se originaron en el mismo impulso motor, y que este impulso motor está fuertemente ligado con el movimiento cerrado.

Todos los antiguos cronistas: Oviedo, Herrera, el Padre Las Casas, Sahagún, Brasseur de B., el Padre Jiménez, etc., nos hablan del areyto y mitotes de los indios de estas regiones. Oviedo, dice: "que los areytos eran las rimas o romances que entonaban los naturales de estas tierras. Cantaban y bailaban a un tiempo mismo, recordando sus historias con el recitado del monótono canto con que se acompañaban, y que era interpretado por todos, en forma de coro, o *individualmente*, por el guiador de la danza o relato, cuyas palabras repetían todos, hasta que el bastonero o director terminaba su historia. Tomándose las manos unas veces y trabándose otras de brazo a brazo, seguían todos el ritmo de la música con el cuerpo, dando algunos pasos adelante y atrás. El relato duraba a veces desde un día a otro día, y según el testimonio del Padre Las Casas, los areytos constituían sus fiestas y danzas." (1)

Aquí es bueno recordar algunas palabras referentes al areyto, de Fray Bernardino de Sahagún, refiriéndose a nuestros indios los toltecas o pipiles, decía: "que danzaban al compás del ritmo y de los ademanes, que a pesar del número de danzantes, nadie perdía el paso, ni trastornaba el movimiento. Esto es de admirarse, porque no todos los danzantes llevaban en el areyto el mismo paso, ni movimiento. Unos giraban dividiendo el compás en dos tiempos; otros, en el mismo círculo

---

(1) El Diccionario Cubano, de J. M. Macías, 1885, sobre la etimología de la palabra Areyto, dice este notable escritor que sabiéndose que en los mismos, formaban los indios círculos, para cantarlos y bailarlos, es fácil inferir que «areyto se deriva de aro, y es por lo mismo una derivación de arito».

Añade el diccionarista, que para aquellos que consideran que estos cantos debieron figurar en sus guerras, como ocurre hoy con las músicas militares, puede admitirse que procede del griego «areithoos», os, on, «ardiente en el combate»; voz compuesta de arés, eos, Marte, y de thóos, pronto, ágil.

y en rotación contraria, bailaban dividiendo el compás en cuatro tiempos, y llevaban un movimiento frenético y continuado. Otros bailaban en línea recta, hieráticamente; éstos eran los que llevaban la voz en los coros, y todo ésto lo ejecutaban con unos meneos, en movimientos uniformes y bien disciplinados, que era cosa de ver". (1)

Entre los bailes que todavía sobreviven en nuestros indios pipiles de Cuzcatlán, se encuentra uno que ha conservado su carácter y forma del verdadero areyto: es el «Coro Areyto de ¡Jeu! ¡Jeu!» de los izalcos. También el baile de la «Historia de Moros y Cristianos», conserva en sus ritmos, los pasos y mudanzas, lo mismo que en su indumentaria, fuerte característica del areyto de época del gentilismo de nuestros indios, y que seguramente tuvo en su lengua (el náhuatl) una letra relativa a sus proezas y victorias como el «Rabinal-Achí».

Todas las ceremonias y procesiones religiosas de nuestros indios en sus pueblos, tienen muy marcado el carácter y psicología ritualísticadel antiguo areyto o mitote de aquellos indios de antes de la Conquista.

He observado repetidas veces en los izalcos, nahuizalcos, panchimalcos y en otros grupos raciales, que el paso que llevan en sus procesiones y aún en muchos de sus bailes es como sigue: en Izalco, cuando llevan la Urna del Señor en el Santo Entierro, así como todos los que van en la procesión, van

(1) Los aztecas, yaquis, mayas, quichés, etc., y los toltecas, pipiles, etc., de Centro América, llamaban a los areytos: mitotes o batocos.

MITOTE. — Danza ritualística. Viene de la voz nahuatl: Mitotiani, danzante.

MITOTE.—Fiesta, baile numeroso. Viene de la voz nahuatl: Mitoitía (Mo=Se (y de) itotía=baila) Se baila.

MIJTUTIA.—Baile, danza.

MIJTUTIANE.—Danzante, bailarín.

marcando con el paso un ritmo de tres por cuatro, pero en esta forma: dos pasos para adelante y uno para atrás; después, dos pasos para adelante y uno hacia la derecha; en seguida, dos pasos para adelante y uno hacia la izquierda; lo que hace en el conjunto un cierto balanceo uniforme que le imprime fuerte característica de tonalidad arcaica.

En el baile de «¡Jeu! ¡Jeu!» es el mismo ritmo de dos pasos para adelante y uno hacia la derecha, y dos pasos para delante y uno hacia la izquierda. En el baile de «Moros y Cristianos», entre mudanzas y giros que son como describe Sahagún el areyto precortesiano, hay uno que es: en paso de baile dan dos pasos adelante y dando un golpe con el pie derecho en el tobillo del izquierdo, lo tiran hacia la derecha; a este paso los historiantes le llaman: «de golpe y volado». Los historiantes, de uno en uno los personajes principales, cantan sus estrofas con un sonsonete o cantilena monótona y triste, que creo es una persistencia del antiguo areyto de las civilizaciones pre-coloniales; hay algo que me hace sentir y presentir que es así.

El baile de «Los Plumeros» o «El Tontín», que bailan los cacaoperas y guatajiaguas, tiene también el mismo paso de areyto.

En los rituales de la siembra del grano sagrado, el maíz, los indios usan el mismo paso del areyto y en la forma que ya queda dicha.

Pero el «¡Jeu! ¡Jeu!» de los izalcos es el que mejor ha conservado toda la forma por su coro, la música y la danza, que con su hieratismo y característica, acusan desde luego el verdadero areyto de nuestros pipiles. (1)

(1) Al areyto o mitote, también nuestros indios le llamaban: «Macevalistli».

APUNTES MUSICALES

Turina dice: "Ritmo es el orden y la proporción en el tiempo".

En el Universo entero todo tiene ritmo.

"Platón negaba a los animales el sentido del ritmo. Y esto que por mucho es una verdad, no lo es enteramente".

Sachs a este respecto dice: "También el hombre tiene tendencia innata al ritmo, también él lo lleva en la sangre; pero además es el único animal que lo domina. Lo que alcance en su dominio del ritmo puede depender de su talento y disposición".

Yo creo que cada raza, cada grupo o cada individuo, su ritmo va de acuerdo con el medio psicológico en el cual se mueve. También a esto podríamos agregar el clima, la

posición topográfica, las características raciales, etc. Todo forma parte del uno, es decir, del movimiento.

"El marcador de tiempo primitivo es el pie que patea". Al sonido apagado o sonoro que produce el pateo se opone luego el más agudo de la palmada con las manos o sobre algunas partes del cuerpo, convirtiéndose éstas en otros tantos instrumentos musicales. "Una clasificación cuidadosa señalaría distingos entre el palmoteo efectuado con la mano ahuecada y el que se realiza con la mano plana".

Contrastes de efectos muy bellos que pudimos notar en las danzas de Rosario y Antonio en su paso por nuestro Teatro Nacional.

Todas las culturas básicas, en su mayoría, permanecen en la etapa del pateo y la palmada. Especialmente la cultura española ha aportado grandes recursos a sus danzas con el pateo y la palmada.

En la cultura básica de nuestros indios se encuentra muy intensificado el pateo del pie y la palmada sobre el cuerpo. A veces reemplazan el pateo con golpes de pértigas como en los coros de «¡Jeu! ¡Jeu!», que golpean en el suelo con las garruchas de mazorcas al compás del ritmo cuando bailan. Y muy frecuentemente cuando bailan se colocan una base en la planta de los caites o zapatos para obtener la resonancia, más que en el suelo desnudo.

Por esta razón es que los danzarines en la «Historia de Moros y Cristianos», bailan calzados, no sólo por el carácter de la danza, en sí, sino también para obtener mayor resonancia en el pateo de la coreografía.

En muchas danzas, pero especialmente en este de la «Historia», se colocan ornamentos sonoros: rosarios y collares, con pingajos de "pisto viejo", macacos y monedas antiguas de plata, cascabeles, campanitas, pistochos de lata y conchitas marinas, que al danzar producen un concierto sonoro, variadísimo y singular.

Estos ornamentos van sujetos al cuerpo: en el cuello, cinturones o fajas y las muñecas; el pateo y matraqueo son más efectivos cuando se ponen esos ornamentos en la rodilla, la pantorrilla y el tobillo.

EL SENTIDO RELIGIOSO Y SIMBOLICO DE LOS INSTRUMENTOS

Una de las cosas más importantes en la cultura indígena (como ya hemos visto más detalladamente en la primera parte de este ensayo) es el invento de sus instrumentos de percusión.

Ya hemos visto cómo esos instrumentos de percusión de carácter rítmico y, por lo tanto, extático, producen un ruido regulado, y consideramos ahora que dichos instrumentos subsisten como parte integral de la danza desde sus orígenes.

"Pero superior a su función puramente rítmica es el poder mágico que reside en su forma, en el material de que están construidos y en el modo y ocasión con que se los emplea, añadiendo este poder a la danza con vistas a fines religiosos".

Por ejemplo:

Las «sonajas» llamadas también «maracas» además de su función como marcadoras del tiempo, tienen el sentido religioso o simbólico de representar al falo de la fecundación, y al mismo tiempo el repiquetear del sonajero representa a los cascabeles de la serpiente, que a su vez es símbolo de Quetzalcoatl y del origen del género humano, en la serpiente que tentó a Eva.

Su sonido incisivo e incitante hace ambiente a la danza y estimula a los danzarines.

La «charrasca» o raspador, es un instrumento que no es un marcador de tiempo, en el estricto sentido del vocablo, pues el sonido que produce carece de la precisión necesaria. Se emplea más bien no solamente entre nuestros indios, sino en muchas tribus de todo el Continente Americano, como conjuro de fertilidad. Sólo en ese sentido debe interpretarse su uso en la danza. Los indios de la Costa del Bálsamo lo tocan en la Danza del Engendro o Danza Fálica, que ejecutan en la luna nueva y a media noche.

El «sacabuche», un recipiente de barro, generalmente es un cántaro cuya boca está tapada con un parche restirado de cuero de animal, en el centro un agujero reforzado por donde pasa un palo cilíndrico untado de cera que al frotarlo, ya hemos dicho, produce un singular sonido onomatopéyico que es como si estuviera diciendo: «¡fu, fú-fa! ¡fu, fú-fa!». Los indios dicen al que lo toca: ¡apu-

ráte vos, aplicále bien el sobijeyo! Para los indios izalcos el significado de este instrumento es que simboliza el acto del engendro. No falta en las «mancornadas» nupciales.

El «tepunahuaste».—Ningún instrumento de los indios de nuestro territorio, tiene tan elevado significado religioso como el tepunahuaste. Para ellos simboliza la tierra y lo que la rodea, y dicen que es el instrumento de los "cuatro rumbos o las cuatro mansiones sagradas". En su cavidad interior hay el conjuro vital al que se asocia el llamado que hace el indio al sonarlo con los palillos, cuyos extremos llevan una pelotita de cera o de mantillón bien apretado, produciendo un sonido ronco, guerrero y majestuoso, que hace que nuestros indios digan: "Aquí dentro se oye la voz de un dios".

El tepunahuaste se emplea en las grandes ceremonias religiosas y guerreras.

El «pito de caña».—Ya hemos visto en capítulo anterior sobre el estudio de las flautas arcaicas, la gran variedad y diversos significados que aquéllas tuvieron en el apogeo de las grandes civilizaciones indígenas de los mayas, toltecas y aztecas. El actual pito de caña, única flauta que emplean los indios para tocar las melodías que acompañan sus danzas, tiene para éllos (según me dijo un indio de San Juan los Planes en el Volcán Quezaltepetl, llamado José Crispín) un significado panteísta, pues creen que en el carrizo de la flauta están encerrados los espíritus de los pájaros cantores de nuestras montañas, tales como: el zenzontle, el guarda barranca, la chiltota y el pito real. Y las mágicas melodías sirven para acompañar incontables danzas en las que es evidente la idea primaria de los pájaros, pues dichas melodías en su mayor parte parecen la imitación del canto de nuestras aves canoras. Los motivos musicales vaciados en el pito de caña son para danzas animales, de cosecha, históricas y amorosas o nupciales.

Las culturas de tribus medias nada añaden aparentemente a los implementos más viejos, excepto que perfeccionan los instrumentos rítmicos y echan las bases de un acompañamiento melódico de la danza, con las rudimentarias melodías del pito de caña.

Estas melodías tienen probablemente dos raíces de origen.

La primera fué sin duda el placer que proporcionan los marcadores de tiempo o instrumentos percutores de distinto tamaño y sonido.

La segunda raíz fué las melodías vocales de danza, que en su desarrollo pasaron a ser melodías instrumentales, es decir, vaciadas en las diferentes flautas u ocarinas que los indios emplearon para ejecutarlas. Y es muy probable que los primeros cantos que se instrumentaron fueron aquellos cuyas palabras y versos habían sido olvidados.

LA MELODIA O CANTO Y SU RELACION INTIMA CON LA DANZA

Ya hemos visto cómo el acompañamiento rítmico de la danza así como también el melódico, han tenido el poder mágico de llevar a los primitivos indios con pasión y alborozo al éxtasis, que es la esencia misma de la danza. Además, el acompañamiento melódico que en su origen se cantó siempre, tiende a establecer una conexión espiritual con el tema o motivo de la danza y el propósito mágico del movimiento.

El grupo de los Izalcos, de cultura básica mejor definida en nuestro territorio, nos ha servido para el estudio del carácter del canto de danza primitiva. Entre ellos se encuentran algunos ejemplos de danza cantada. Entre estos ejemplos tenemos los coros de «¡Jeu! ¡Jeu!», que a su vez encierran una gran fuerza cohesiva de la música tradicional.

Antiguamente toda canción se componía para la danza y es por eso que el canto y la danza permanecen siempre en íntima vinculación. Nacen de la misma fuerza: el impulso a la moción. Esta es la unidad esencial que existe entre la danza y el canto.

Si investigamos un poco en un radio universal a individuos o tribus, a pueblos o razas, encontraremos siempre que sus melodías y sus danzas están íntimamente enlazadas (como encajadas las unas en las otras), porque ambas nacieron o se determinan por el mismo impulso tendiente a la moción.

Esto lo he podido comprobar en mis largas excursiones y pacientes estudios por diversos lugares de nuestro país, y me han llevado a la necesidad imperiosa de no sólo registrar las notas o música de dichas danzas,

sino describir las formas, figuras y carácter de las danzas que las acompañan.

Por eso en la primera parte de este ensayo, en el capítulo de la clasificación de melodías, ya he anotado las características y diferencias que existen en cada grupo racial de nuestro territorio. En este mismo capítulo, he descrito las formas y figuras de danzas de esos mismos grupos de raza; y más adelante, en la descripción de cada uno de ellos, concretaré más detalles. No puede negarse que es de suma importancia la relación que tienen los movimientos de la danza y la música, de un pueblo o grupo de raza.

El estilo de la música de nuestros indios pipil-toltecas y los lencas de Cuzcatlán, no es el resultado del desarrollo o evolución de la cultura más o menos avanzada de cada grupo, no; ese estilo de música indígena nuestra se vincula estrechamente con la raza. Es el mismo estilo de música primitiva de la raza mexicana pues las dos están vinculadas al mismo tronco de origen.

Pero en cuanto al estilo de la danza racial ubicada en cada pueblo, este estilo es muy característico por ser la expresión de un rasgo que distingue esencialmente a nuestra raza: su manera de moverse.

Esta manera de moverse está tan profundamente arraigada en su fisiología como en los mandatos psicológicos, que la persistencia racial resiste milenios, oponiéndose a las influencias del ambiente cultural de otras culturas y hasta el cruzamiento o mestizaje. Esta característica determina por igual el movimiento corporal del danzarín, el movimiento de la india al moler, la acción del brazo del indio al tocar su tambor y al castigar al arroz con el mazo en la piladera. La estrecha relación del porte, el estilo, el temperamento, el tiempo y la fuerza se pueden reconocer observando y comparando estas características.

Cuando el indio camina, ya nos está dando idea de cómo se va a mover cuando danza. Y cuando el indio habla, ya casi está cantando, como lo haría al entonar una canción.

El indio camina en forma cerrada e igual por los caminos o veredas, pero llegado a un tajo del terreno en barranco o de pequeños ríos, entonces salta, como el salto de una fiera en acecho de su presa, oculta en el bosque. Así tenemos dos expresiones de la naturaleza humana, el carácter motor y la actitud artística: el movimiento natural y el salto, o como los designa Sachs: «Inmovilidad» y «Salto», estableciendo marcado contraste de los dos polos que distinguen dos tipos de melodía. "La inmovilidad y el salto son asimismo los dos polos de toda danza: la danza más reprimida y cerrada de todas, la de asiento, y la salvaje y abierta danza de salto".

Cita el ejemplo de los nativos de las islas Marquesas con sus danzas de asiento y los indios zuñis, de salto, en relación con la correspondiente melodía de la música de ambos grupos.

Podrá ser casualidad o no, o puede ser más bien que exista una subordinación efectiva de los movimientos análogos de la melodía como consecuencia o correspondencia lógica entre ambas.

TESITURA Y PASOS

Los pueblos indígenas de nuestro territorio de Cuzcatlán, los pipil-toltecas, similares o descendientes del mismo tronco de los toltecas, usan de una forma extrema de movimientos expandidos; los danzarines izalcos y los de los pueblos de los alrededores de nuestra capital, usan de danzas movidas, en las que intervienen a menudo los saltos y movimientos gallardos y atrevidos. La danza de «El Venadito» de San Antonio Abad, tiene mucho de estos movimientos de «expansión» y «salto», alternando con los de balanceo. Sus melodías son igualmente de balanceo y expansión.

En los bailes de la «Historia de Moros y Cristianos», se encuentran características muy acentuadas en relación con las melodías que acompañan dichas danzas, de las formas «expandida» y de «salto».

En los pueblos de la región oriental, en donde impera la raza lenca, es más notoria la forma de danza y melodía cerrada, pero brusca y repentinamente también interviene el «salto» como un paréntesis de expansión o un final. Más adelante señalaremos estas características, describiendo cada una de las danzas.

Sin embargo, es muy curioso que en los pueblos de habla náhuatl, de raza pipil-tolteca, en donde abunda la forma «expandida», también se encuentre en algunos bailes religiosos hieráticos la forma «cerrada», en una suave y animada estructura melódica para la danza, que se halla en marcado contraste con el tipo «recitativo» y de «salmo» de la parte cantada, como en los coros de «¡Jeu! ¡Jeu!» de los izalcos. Y también el contraste que se nota en los pueblos de raza lenca, en donde es usual la danza «cerrada» y ritual, en ciertos lugares en donde se baila la danza de «Los Plumeros» de los cacaoperas y la vistosa danza de los conchaguas, se usa mucho la danza de «salto» y expandida. «La Partesana» de los chilangas y chirilaguas es también de «salto» y expandida, como ya lo hemos visto.

Todas estas interpolaciones de forma en sus danzas, obedece, sin duda, en primer lugar a que superviven aún los restos de otras razas en los diferentes lugares, pues en el Oriente de nuestro territorio, especialmente, hay un conjunto de pueblos y razas de distintas ramas y origen, como ya lo vimos en el capítulo correspondiente a las razas del territorio de Cuzcatlán.

Curt Sachs recomienda tenerse en cuenta para nuestros estudios la autorizada opinión de E. M. von Hornbostel, notable musicólogo que ha sistematizado las melodías de los pueblos primitivos de la siguiente manera: "Distingue la melodía cerrada, la melodía graduada, la melodía de fanfarria y la imitación canónica".

"La melodía cerrada posee cortos motivos de dos o tres tonos, pasos cortos hasta el tono entero inclusive y extensión que no excede de una cuarta. La melodía cerrada sólo se encuentra entre los vedas que no han experimentado influencias exteriores, los andamaneses, los yamanes y los alakalufs de Tierra del Fuego. Se encuentra juntamente con otros tipos de melodía entre los kenta-semangs, los papúes del Este de Nueva Guinea y los uitotos de la América del Sur. Von Hornbostel cree probable, "que este tipo pertenezca a la cultura que representan los australianos del Sudoeste (kurnais), —de cuyas canciones desgraciadamente nada sabemos— y que ha dejado rastros también al Sud de Asia (andamaneses), Tierra del Fuego y California Central."

"La melodía graduada decae progresivamente en una serie de pasos; la extensión es muy grande (una octava o más); los intervalos son cuartas o quintas; hay pulsaciones de un solo tono. Esta forma se ha difundido en Australia, en el Estrecho de Torres, entre los indios americanos y entre los antiguos asiáticos, desde los chkchis hasta los jenisseiostyaks."

La melodía de fanfarria posee la llamada «triada rota». Se encuentra entre los pigmeos de Nueva Guinea Central, los karesau papúes, las tribus montañeses de las Islas Salomón y los bosquimanos."

"La «imitación canónica» se da entre los sakais y los semangs de Malaca, en Flores, Kiwai (al Sud de Nueva Guinea) y en Bugainville (Islas Salomón)."

Ahora, combinando los tipos de danza anteriormente descritos con los tipos de melodía de von Hornbostel, la dualidad se manifiesta claramente como puede verse:

Movimiento Cerrado	Movimiento Abierto
Melodía Cerrada	Melodía Graduada
Imitación Canónica	Melodía de Fanfarria

Los izalcos de la región occidental de nuestro territorio, poseen en ciertos rituales la melodía cerrada, y danzan todos en estos casos exclusivamente con movimiento cerrado. Todos los pueblos de la Costa del Bálsamo que están comprendidos dentro de la forma de movimiento cerrado, usan también en sus cantos la imitación canónica. Mientras que los pueblos de los alrededores de nuestra capital que pertenecen también en su origen a la raza pipil-tolteca, poseen danzas abiertas, y en algunas melodías graduadas de fanfarria, danzan también con una forma moderada o modificada del movimiento expandido.

El baile del «Venadito» y del «Torito» en estos lugares, son buenos ejemplos de nuestra observación.

En cuanto a los izalcos, ya lo he dicho, que dan un bello ejemplo de la imitación canónica en los coros de «¡Jeu! ¡Jeu!», así como la danza que los acompaña es en forma de areyto, con el típico «Paso del Peregrino» de patrón «revertido».

FORMA DE EJECUCION

En los pueblos que ya hemos señalado que existe la danza «abierta o expandida», la música también es movida y está basada en la «alternativa dramática» de lo fuerte y lo débil. Estos mismos pueblos de danzas expandidas, cantan con gran energía o recitan en cantilena enfática (como en la «Historia de Moros y Cristianos») las estrofas de la relación melodramática de lo que se representa, usando a la entrada de sus cantos o recitaciones en acento «sforzato», los agudos «fortíssimo», subiendo la voz en el clímax de la recitación de la estrofa; las escalas o frases descendentes en «diminuendo» y las notas bajas o final de las estrofas cantadas o recitadas casi no se oyen, pues quedan casi tragadas con el respiro.

A veces también en el canto de «imitación canónica», la voz abandona la melodía del canto, como en los coros de «¡Jeu! ¡Jeu!», y se transforma estallando en un griterío salvaje.

En cambio en el movimiento expandido de la danza y de la música, la vivencia es intensa, momentánea y sin solución de continuidad.

El estilo del «movimiento cerrado» carece por completo de las características del «movimiento abierto», y de sus cualidades dinámicas. Es menos perceptible el contraste entre lo altisonante y lo suave y los «sforzati» enfáticos casi no los usan.

En el desarrollo del «movimiento cerrado», el ritmo es estricto y fijo. Una vez establecida la medida, se conserva invariable en lo sucesivo. Casi siempre en la mayoría de los casos el compás es binario.

Todas estas consideraciones sugiere la idea de que la historia de la música primitiva no puede ni debe ya considerarse, como la mayor parte la ha considerado, conforme casi siempre al desarrollo o evolución de lo primitivo a lo maduro, de lo rudimentario o simple a lo complejo y elaborado. Pensar de esta manera es en todo caso muy arriesgado y anticuado, por cuanto se suplanta el método científico, para echarnos por el camino más fácil, el "de la infortunada costumbre de juzgar por nosotros mismos, mentalidades completamente diferentes y distanciadas de las nuestras por largos períodos de tiempo. «Primitivo» y «simple» son en verdad conceptos que aplicamos con demasiada ligereza. Lo que nosotros consideramos natural, puede no serlo para los seres de aquellas antiguas culturas: nuestras ideas de complejo y rebuscado acaso las entendieron ellos como lo más sencillo del mundo, pues la idiosincrasia de los antiguos tenía sus propios impulsos e inhibiciones que no coinciden con los nuestros".

Ahondando en nuestras investigaciones encontramos muy claramente la necesidad imperiosa de aprovechar los conocimientos adquiridos de la historia de la danza, en la historia de la música y captar el desarrollo o mejor dicho el carácter y la forma de la música entre los grupos de razas que nos interesa estudiar, partiendo de los mismos elementos básicos que también determinan sus danzas.

Nuestras observaciones y estudio comparado de los movimientos de la danza entre los dos grupos principales de esta tierra de Cuzcatlán, se fundaron en las características y algunos contrastes que son bien definidos entre los «pipiles» y los «lencas».

Guiada por las enseñanzas y observaciones científicas de Sachs, he podido establecer las diferencias y los rasgos más salientes y expresivos de dichos grupos. Pero estos dos grupos, a pesar de sus modalidades propias y características bien definidas, coinciden en que ambos danzan en armonía con el cuerpo.

EPOCA PRIMITIVA

SECCION DE OCCIDENTE

Tres cantares autóctonos: uno del Lamatepec (Departamento de Santa Ana); otro, una canción indígena de Tacuba en lengua náhuatl, y el tercero, una linda canción tradicional de la Barra de Santiago, estas dos últimas del Departamento de Ahuachapán.

AMELICATL

En medio de un collar de esmeraldas formada al Occidente por una cadena de colinas conocidas con los nombres de El Cerro de Santa Lucía, por El Pinar, El Pinalito y El Pinalón, situada en un extenso valle, se asienta la legendaria y tradicional ciudad de Santa Ana; hacia el Oriente se yergue aislado el cono truncado del Cerro de Tecana, y hacia el Sur y Sureste, la majestuosa mole extendida del Volcán de Santa Ana, el legendario «Lamatepec» (Cerro Padre) de nuestros aborígenes pipiles.

A esa privilegiada situación topográfica sin duda se debe que el antiguo nombre de Santa Ana haya sido «Sihuatehuacán», que en el idioma nahuatl significa «joven bajada de los cerros».

A pocos kilómetros de Santa Ana queda la ciudad de Chalchuapa, famosa por la riqueza de sus ruinas arqueológicas, en donde se encuentra el templo de Taxumal que conserva los vestigios de varias civilizaciones prehistóricas, y un poco más lejos extiende su pupila soñadora el pintoresco Lago de Güija, en cuyas profundidades yace la antiquísima ciudad maya, que quedó sepultada después de un terremoto. Todos estos lugares están pletóricos de leyenda y de historia.

En las faldas del Lamatepec, hacia el lado de El Congo, ahueca sus manos la montaña india, para sostener el bellísimo cajete de jade, el Lago de Coatepeque, que con sus aguas color de turquesa baña el panorama lleno de ensoñación y misterio. Allí antiguamente existió un cacique que tenía una hija de extraordinaria belleza llamada Amelicatl, la cual se enamoró (según la leyenda que se conserva por tradición) de un alférez español que acompañó a Don Pedro de Alvarado en sus primeras intentonas por conquistar el territorio de Cuzcatlán.

Pero había un apuesto indio que amaba en secreto a Amelicatl, y cuando se convenció de su derrota por el hombre que había venido a arrebatarle las dos cosas más queridas para él: su amor y su libertad, juró vengarse y así lo cumplió un día que escondido en la montaña, oyó cantar a Amelicatl, con voz enamorada, la siguiente canción:

EN NAHUATL

Nu yúlu nigneguiti,
Estac nu tágat
Taba nu túnal, nu shúshit,
Naba ne te sihuápil.

Te múmay til nu múmay
Te múchish ne tit nu huelpan:
Nigneguiti si metzti nignegui
Nu tata negnegui si.

EN ESPAÑOL

Mi corazón te quiere,
Hermoso hombre mío,
Y eres mi sol, mi flor,
Y yo soy tu mujercita.

Tu mano es fuego en mi mano,
Tus ojos son fuego en mi alma:
Te quiero como quiero a la luna
Y como quiero a mi padre.

No había aún terminado la última nota cuando los dos amantes fueron atravesados por las flechas envenenadas del celoso rival.
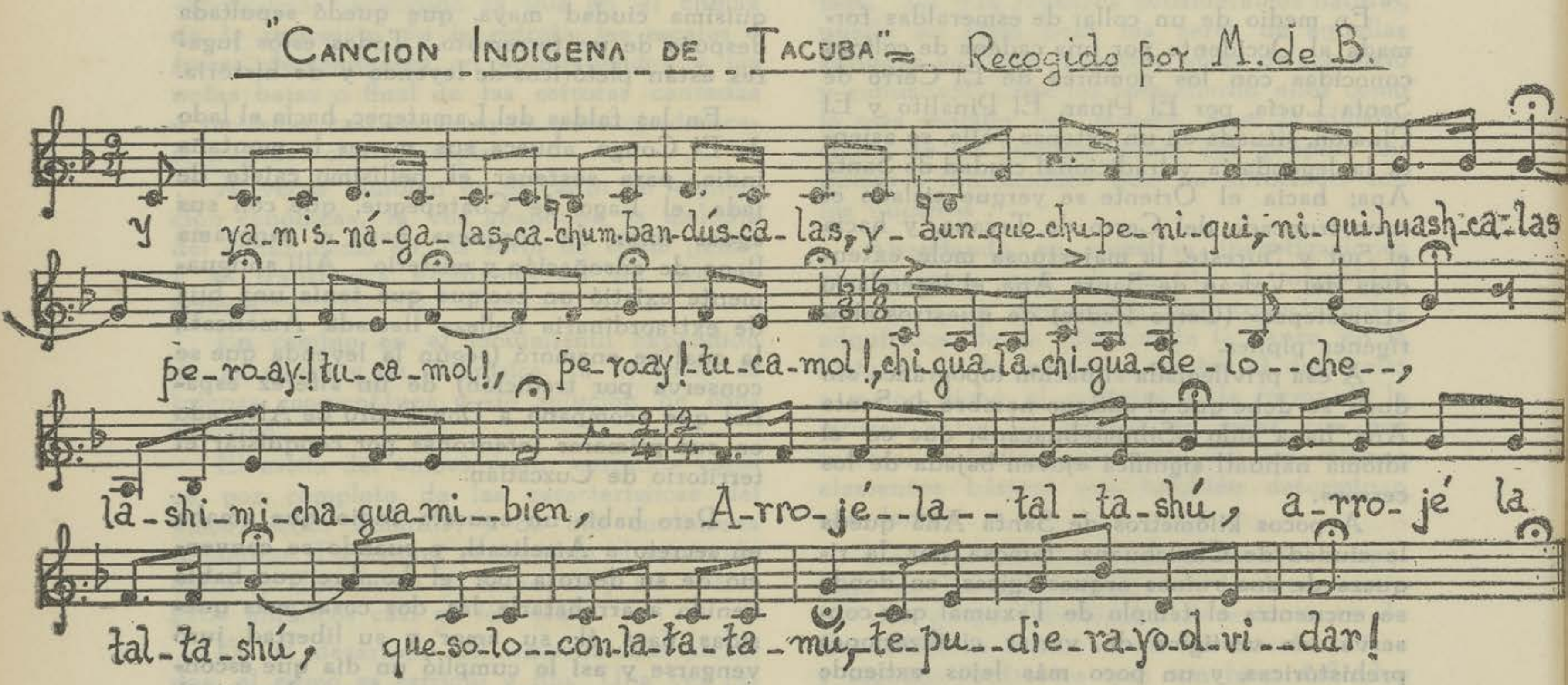
La leyenda y este cantar fueron recogidos por don Carlos A. Imendia; es tan bella que no quiero que se pierda y por eso la engarzo con los otros motivos de este libro para que se conserve en la posteridad.

CANCION DE TACUBA

Allá en las tierras de Ahuachapán, en donde se conserva fresca la tradición de nuestros indios, se encuentra el típico pueblecito de Tacuba en donde todavía se habla la lengua nahuatl o pipil y sus habitantes conservan el traje típico de sus antiguos moradores. Las indias llevan refajo rojo o verde y el talle lo cubren con huipil blanco bordado de colores; los hombres usan pantalones y cotón de manta, cubriendo su cabeza con el tradicional sombrero de palma de ala ancha. Todos usan cactles de cuero.

Un muchacho indio que mi marido se trajo para ponerlo de mozo en sus trabajos, me contaba muchos detalles de la vida y costumbres de su pueblo, y entre ellos me cantó este cantar en lengua pipil o nahuatl, pero que presenta la forma híbrida de intercalar palabras en castellano, como muchas otras que hay en el país en esta forma.

La música y el cantar de Tacuba son como sigue:



ANALISIS. — Como se ve en la música de esta canción de Tacuba, tanto el ritmo como el diseño melódico, tienen las características de la forma indígena en cuanto al movimiento de los intervalos en la primera parte; pero en el segundo movimiento de seis octavos, el ritmo y la frase musical, semi-español, dejan sentir un carácter casi lírico, sobre todo en los tres últimos compases antes de retornar al ritmo de dos cuartos.

Además, los siete grados de la escala de Fa Mayor, no dejan lugar a duda de que la música de esta canción, fué puesta a la poesía después de la Conquista, o sea que a través de los tiempos fué tomando esta modalidad, deformando la forma primitiva. Sin embargo, la primera parte en dos cuartos y el retorno al ritmo después de la segunda parte, menos la frase del final después de la última coma, tienen un corte y modulación que les son propios a la música primitiva indígena. En la canción indígena, la música y la letra nacen juntas. Esa frecuencia de calderones en el final de las frases, es una de las formas que no dejan lugar a duda del origen indígena de esta canción, pues el calderón en la canción indígena es como un ¡ay! tendido y lastimero, ¡es un respiro a su dolor! La canción indígena sin esta lamentación de sus continuos calderones, deja de ser indígena.

Vemos también que el cantor o músico poeta, repartió o encuadró la letra de la poesía, conforme al ritmo o notas de la frase musical, como sigue:

LETRA DE LA CANCION DE TACUBA COMO ESTA EN LA MUSICA

NAHUATL

Y ya mis málagas,
Cashúmbandúsculas,
Y aunque shúpe negui,
Nigui huáshcalas,
Pero ¡ay! tu camol,
Pero ¡ay! tu camol,
Shíguala shíguan de loshe,
La shimishiagua: mi bien,
Arrojé la taltashú,
Arrojé la taltashú,
Que sólo con la tatamú,
Te pudiera yo olvidar.

ESPAÑOL

Y ya quien te da,
Un poquito de risa,
Y aunque yo también
Quiero reír,
Pero ¡ay! tu amor,
Pero ¡ay! tu amor,
Me hace la noche larga,
Y no me deja dormir: mi bien,
Arrojé por la tierra,
Arrojé por la tierra,
Que sólo con la muerte,
Te pudiera yo olvidar.

Esta, creo que es la forma original de la letra de la música, pues aunque en la forma que daremos a conocer en seguida se ajusta más al sentido correcto de la traducción, ya se sabe que las poesías en cualquier idioma, pierden mucho al vertirlas en otro, y sobre todo la lengua nahuatl que carecía de algunas palabras que significaran lo mismo que en el idioma español.

Como vemos, la forma híbrida que resalta en la música, existe también en la letra de esta canción, lo que hace suponer que tanto la música como la poesía pertenecen a la misma época.

Examinaremos en seguida la otra forma de la poesía, tal como me la dictó el nativo de Tacuba.

VERSION DE LA LETRA DE LA CANCION DE TACUBA

EN PIPIL

Y ya mis málagas, cashúmbandúsculas,
Y aunque shúpe nigui = nigui huáshcalas,
Pero ¡ay! tu camol, pero ¡ay! tu camol,
Shíguala shíguan de loshe, la shimishiagua;
Mi bien, arrojé la taltashú,
Mi bien, arrojé la taltashú,
Que sólo con la tatamú,
Te pudiera yo olvidar.

EN ESPAÑOL

Y ya quien te da un poquito de risa,
Y aunque yo también quiero reír,
Pero ¡ay! tu amor, pero ¡ay! tu amor,
Me hace la noche larga y no me deja dormir;
Mi bien, arrojé por la tierra,
Mi bien, arrojé por la tierra,
Que sólo con la muerte,
Te pudiera yo olvidar.

La letra en pipil de esta canción, está expresada en uno de tantos dialectos o variantes del idioma nahuatl, que abundan mucho, tanto por estas regiones, como en la Costa del Bálsamo de los Izalcos. En donde se habla el nahuatl puro es en Izalco, Nahuizalco y en Cuisnáhuatl; en las otras poblaciones y pueblecitos de esta región, ya son variedades o dialectos del idioma pipil lo que se habla.

Es notoria la forma híbrida o interpolación de palabras en español en la letra o texto de esta canción; esto se debe sin duda a que algunas palabras no tienen sus equivalentes en la lengua nahuatl, o que a través de los tiempos se fueron perdiendo por la costumbre de hablar el castellano.

El muchacho indio que me la cantó, me dijo que muchos en su pueblo la cantaban así, pero su «tata» le decía "que en su tiempo la cantaban «pareja», es decir, toda en lengua".

Tanto el canto como la poesía al ser dictada y cantada, fueron dichos con un dejo y sonsonete o cantilena muy difícil de describir, pues esto es una forma peculiar y atávica de la raza indígena.

Este grupo de raza de los indios de Tacuba es de los más puros, pues han conservado su lengua, el nahuatl, y sus dialectos de este idioma, su indumentaria típica, sus costumbres y muchas de sus antiguas creencias subsisten todavía aunque disfrazadas con el ropaje de los cultos católicos.

«CHASCA, LA VIRGEN DEL AGUA»

Así titula Miguel Angel Espino, cantor de Cuzcatlán, a una linda leyenda recogida por él en Ahuachapán (su tierra natal), en la que aparece una bella canción que la tradición de este pueblo ha mantenido a través de los siglos.

Se deshojan los pétalos de la flor de esta leyenda, allá sobre la muselina azul de la Barra de Santiago, en las noches blancas de luna, rientes y estrelladas, líricas hamacas de luceros en las cuales se mecen la fantasía y el ensueño de los habitantes de la ciudad de los ausoles.

En la sonda del estero la suavidad marina es la de los vellones del pecho de las garzas que allí abundan, y que con la nieve de la espuma se dan a la tonsura del viento matizando la seda del piélago azul.

En sus riberas se goza de una verdadera calma rusticana, la Naturaleza luce sin maquillaje y la luna empuja inocente los algodones de las nubes. En este ambiente rico de matices, Miguel Angel Espino se inspiró para contarnos la leyenda que sigue:

"CHASCA era la diosa de los pescadores. Salía en la Barra de Santiago, en las noches con luna, remando sobre una canoa blanca. La acompañaba Acayetl, su amado. La pesca abundaba en esas noches. Aún hoy día se la recuerda:

Pescador, salió la luna,
desenvuelve tu atarraya:
esta noche es de fortuna,
pues ya viene,
la hermosa canoa blanca.

Nada temas, Chasca es buena,
no hay quien sea como Chasca
que le quita a uno la pena
cuando sale
en su gran canoa blanca.

"Fué en un tiempo lejano. En la Barra vivía Pachacutec, un viejo rico, pero cruel. Tenía una hija prometida por él a un príncipe zutuhil. Se llamaba Chasca y era bella.

"Un día, ella conoció a un pescador, apuesto mancebo, a quien llamaban Acayetl. Vivía en la Isla del Sanate.

"Y se amaron.

"Pero Pachacutec se opone a ese amor. Sin embargo, todos los días, cuando el sol abría los ojos tras la montaña, ella escapaba de la choza, situada entre un bosquecito de guarumos, y se iba a la playa, donde Acayetl desde su balsa cantaba dulces canciones.

"Pero una mañana fué triste. La Poza de El Cajete amanecía dorada por el sol. Un viento frío que se arrastraba raspando los piñales vecinos olía a mezcal. Triste y fría; triste y callada; triste y solitaria; así estaba la Poza de El Cajete.

"De pronto una canoa apareció. Era Acayetl. Corría, y ya se acercaba a la playa, cuando entre los juncos de la orilla un hombre oculto disparó una flecha. Era un enviado de Pachacutec. El pescador cayó muerto.

"Y cuando el mar se estaba poniendo rojo, una mujer gritó en la playa. Era Chasca.

"Corrió, loca en su dolor. Poco después volvía con una piedra atada a la cintura y se lanzó al agua. El mar tiró sus olas sobre el cuerpo de la virgen.

"Cuando Pachacutec murió era una noche de luna. Entonces se apareció por primera vez Chasca, en su canoa hecha de una madera blanca, al lado de Acayetl.

"En el paisaje de arena y sal, sobre el fondo negro del monstruo que se agita, a la luz serena de la luna llena, Chasca con su vestido de plumas, es la eterna nota blanca de la Barra."

* * *

Otra variedad de esta canción tradicional, agrega dos estrofas más, y muchos pescadores, en las noches de luna en la Barra de Santiago, cantan las dos estrofas arriba apuntadas, agregando estas otras dos:

Hoy cogerás muchos peces,
hoy habrá fiesta en tu casa;
no temas que haya reveses,
pues es noche
de luna y canoa blanca.

¡A la pesca! Se hace tarde
y no espera a nadie Chasca;
desata sin ser cobarde,
que es muy buena
la de la canoa blanca.

APUNTES HISTORICOS Y GENERALIDADES SOBRE LA REGION DE LOS IZALCOS

El primer pueblo a donde llegó el conquistador Don Pedro de Alvarado, fué el de Mojicalco o Muchizalco, que significa lugar de "todos los izalcos" que era la capital de la tribu o provincia de varios pueblos del cacicazgo.

A orillas de esa población, y al Sur, en la quebrada llamada de «Los Olotes», existe una piedra denominada «Piedra de la Conquista», porque, según la tradición popular, en ese punto estuvo Don Pedro de Alvarado y desde allí requirió a los indígenas para que se sometieran a España.

De allí se dirigió a Acaxual o Acaxutla, un poco al Este del actual puerto de Acajutla, continuando su marcha en dirección casi contraria a la que traía, hacia al interior; a media lengua de distancia, en la llanura, descubrió al ejército de nuestros indios, organizados, según parece, en Tecuzcalco o Tacuxcalco, pueblo principal de la comarca, viéndose ondear en el horizonte los vistosos penachos de rica pluma en las nobles cabezas de los jefes.

Las ruinas de Tecuzcalco se encuentran un kilómetro al Sur de Sonsonate, y en la época de la Conquista era el más populoso a juzgar por el ejército que se reunió.

Para la independencia de España todavía existía; pero en 1823, el P. José Antonio Peña declaró que quedaría excomulgado el que osara seguir viviendo allí, por haber sido profanado el templo por unos campesinos borrachos de la hacienda del Mico, quienes riñeron y uno de ellos fué a caer al propio atrio del templo. La sentencia del P. Peña fué plenamente obedecida, y desde entonces Tecuzcalco fué abandonada por sus habitantes.

En el ejército que salió a encontrar a Alvarado se encontraban a la cabeza los Señores de Cuzcatlán: Atlacatl el viejo, Atlacatl el joven y el Príncipe Atonal (Sol de Agua) denominado Rey por Brasseur de Bourbourg.

El Oidor García de Palacio, como el P. Olmos, citados tantas veces por Barberena, confirmándolo este último, opinan que la última cabecera de la provincia, Izalco, era también designada con el nombre de Tecuzcalco, según consta en un informe que dió la Municipalidad de esa ciudad a la Dirección General de Estadística el 22 de Marzo de 1895.

El prefijo tecu es contracción de tecutli «amo, señor», y su anteposición a Izalco (cuya i se omitió por razón de eufonía) sirvió para designar la idea de mando, gobierno y soberanía.

En la lengua propia de los izalcos, el pipil, tecu significa: señor, amo, padre, etc. (1)

¡Los izalcos! Cuánta poesía, cuánta trágica historia, cuántas sugestiones encierra este nombre cuya etimología se presta a grandes meditaciones, «lugar de las caras embijadas», ¿será por las máscaras o semblantes pintados que se hacía de rigor en los rituales y en sus ceremonias?

Los cronistas nos hablan de que los conquistadores y misioneros dieron noticias especialmente de este lugar que, hasta la fecha, es en donde más se conservan las tradiciones de la raza. ¡Ardiente y rebelde raza pipil, cuya historia ha quedado grabada en las piedras y en las ruinas de su antigua ciudad colonial!

En la noche de los tiempos, cuna de las primeras tribus aborígenes, más tarde prolongación y parte del Imperio de Cuzcatlán, que se extendió a lo largo de la Costa del Bálsamo y hoy ostenta huellas inconfundibles de su peculiar fisonomía y su legítimo carácter.

Es el mismo pueblo que acudió al llamado imperioso de Atlacatl al estallar en la sierra el rebato atronador de los tepunahuastes y tambores con el ronco bufido de los cuernos y caracoles, para que se aprontaran con sus arcos y flechas a defender Cuzcatlán de la horda invasora de Don Pedro de Alvarado.

Es el mismo pueblo que presenció la lucha desigual y cobarde de los castellanos y que a pesar de ésto, resistieron heroicos y rebeldes, obligándolos a tocar retirada, llevándose Don Pedro como trofeo de su hazaña una certera flecha que Atlacatl el joven le endosó en una pierna.

¡Es el mismo pueblo que presenció las luchas fratricidas entre ladinos y naturales de aquel Enero inolvidable...!

---

(1) Izalco significa: «Sobre la Serpiente de Obsidiana». Izalco o Itzcoatlco en su etimología es: Itz «piedra obsidiana»; Coatl «culebra», (se escribía con una serpiente); Co «en, dentro, sobre». Ixco «delante, encima».

Tiene, pues, el doble prestigio de ser de ayer y de hoy, y de conservar todavía en sus costumbres un rezago del pasado. En efecto, el progreso no ha logrado derribar ni destruir los grandes rebaños de ranchitos que se acurrucan allá abajo en donde se cobijan y defienden los últimos vestigios de la raza que por muchos motivos debería redimirse y mejorarla para conservar y dignificar lo que hay de más legítimo como pureza autóctona.

La evolución de los tiempos no ha logrado tampoco borrar de los aborígenes los hábitos arcaicos. Todavía las procesiones de hoy recuerdan las suntuosas liturgias del cacicazgo y el boato de las actividades religiosas de la Colonia.

En la vieja plaza, casi en los mismos lugares en que en épocas lejanas se congregaban las inmensas multitudes que celebraban los ritos a Quetzalcoatl, Icelaca e Ixqueyé, y los mitos solares al dios Túnal, celebran ahora sus fiestas religiosas y profanas.

En algunos pueblos del antiguo reino de Payaquí, Hueytlaco o Tlapallán que comprendía la provincia de Chiquimula, parte de El Salvador y Honduras, se conservaba la tradición de haber aparecido dos o tres siglos antes de la Conquista por los españoles, una mujer blanca y hermosa, muy sabia en materia de conocimientos y experta en el arte adivinatorio, prediciendo el presente y el porvenir, revelando además el pasado. Referían que había llevado por el aire una gran piedra de tres caras, en cada una de las cuales estaba figurado un rostro deforme, que simbolizaba el tiempo, y sus tres caras el presente, el pasado y el futuro. Con esta piedra misteriosa se conseguían triunfos en contra de los enemigos en el campo de batalla. Aquella mujer misteriosa, sabia y agorera, les enseñó la religión que consistía en adorar al gran padre y a la gran madre, o sea al abuelo y a la abuela. Contaban por último también que después de haber dividido el reino entre tres hijos suyos, aquella mujer blanca y hermosa desapareció en medio de una tempestad, volando al cielo convertida en la figura de un lindo pájaro. José Joaquín Palma, el dulce poeta del Bayamo, en una bella composición dedicada al quetzal, el ave de la historia y las leyendas centroamericanas, dice así:

"Tal vez la esencia inmortal,
en tí vive y se ilumina,
de la sabia y adivina
la blanca Comizahualt."

Este era el nombre de la hermosa mujer que misteriosamente voló al cielo convertida en bello pájaro. Comizahualt, quiere decir: «tigre que vuela».

La piedra de la blanca Comizahualt, fué uno de los tantos dioses a quien veneraron dedicándole suntuosos ritos con la magnificencia de sus ídolos; tenía varias caras y se le atribuía la facultad de ver el pasado y el porvenir, y entre los izalcos fué llamado ese ídolo con el nombre de Icelaca, según la relación del Oidor de la Real Audiencia en la carta que dirigió a Felipe II, don Diego García del Palacio, cincuenta años después de la Conquista y que visitó Gracias, la antigua gran provincia de Chiquimula y la Costa de los Izalcos. Icelaca tenía la facultad de saber muchas cosas, tenía muchos ojos. Le sacrificaban venados, gallinas y conejos; le hacían grandes festividades en donde se bailaban los arcaicos areytos y mitotes; llevaban además los rostros embijados o embadurnados con la sangre de la piedra de los sacrificios. Sin duda de esta costumbre vino la interpretación de decir que Izalco quería decir; «lugar de las caras embijadas».

Para nuestros indios, desde que «el águila con collar» (el rey de los zopilotes), totem sagrado, iniciaba su vuelo para anunciar la salida del sol, los cánticos religiosos dedicados a la deidad solar, fecundadora y protectora de la Madre Tierra, se elevaban en los ritos al iniciarse el día:

"¡Oh Sol, Padre Sol,
bendícenos y protégenos!
Haz que la Madre Tierra
sea rica y fecunda."

La mejor prueba de que adoraban al sol los izalcos es el hallazgo hace poco en unas excavaciones, de unas piedras esculpidas con la deidad solar, y otras con la figura del sol.

El diario «La Prensa» del viernes 30 de Mayo de 1947, publicó unos fotograbados que al pie decían: "Hallazgos hechos en Izalco". En los suburbios de la ciudad de Izalco han sido encontradas recientemente unas piedras con grabados caprichosos de dibujos que se cree corresponden a jeroglíficos precolombinos. En las fotos de arriba aparecen dos de las piedras a que nos referimos, y según informes hay otras con diversidad de figuras, tales como un sol, una pluma, una lanza, etc.; también se ha encontrado un túmulo, hallazgo que se considera como de mayor importancia".

Y en el diario «La Tribuna» de Mayo 8 de 1947, leímos esto: "DOS GRUTAS EN IZALCO. — *Esconden joyas argueológicas que jóvenes audaces sacarán.* — Audaces jóvenes izalqueños aficionados a las exploraciones arqueológicas están preparando una expedición para visitar las laberínticas y tenebrosas cuevas del Chenej, situadas en el cantón Las Higueras, con la esperanza de encontrar algunos vestigios que permitan establecer si es cierto que en esas profundas cuevas se albergaron algunos de los Señores de Cuzcatlán, cuando huían de los conquistadores hispanos. Llama la atención el hecho de que cerca de ese lugar se encontró un monolito que tiene jeroglíficos de gran semejanza con los del calendario azteca. Los nativos llaman a ese monolito: «La Piedra del Sol»."

Hay muchos rituales que guardan profunda relación con las antiguas ceremonias teogónicas de sus antepasados.

Izalco es lugar henchido de leyenda, denso de recuerdos, penetrado de misterio, de tragedia y dolor; y también, qué ambiente lleno de sugestión, qué atmósfera tan saturada de evocaciones antañeras; todo habla del pasado: los viejos muros de la antigua ciudad, la torre campanil en el mismo lugar de las ruinas de la iglesia colonial, y que en un tiempo guardó la histórica campana que regaló Carlos V, «María Asunción», la que quedó por muchos años sepultada en sus ruinas, y cuentan los indios que desde el fondo de la tierra sonaba con su llanto de bronce para anunciarles algo tremendo que vendría a los izalcos... Después la desenterraron, y ahora se yergue ennoblecida por las centurias de años, en la torre levantada sobre sus ruinas y desde la cual sigue cantando o llorando, según lo que tiene que anunciar a los indios.

Izalco es una lección de historia, y es también el medio de sentirse más cuzcatleco, adentrándose en el espíritu bellamente típico de sus indias trajeadas con vistosos refajos, con huipil putunqueado, ceñida la cintura con rica y ancha faja bordada de colores; el clima cálido o ardoroso, lo refresca el abanicar de sus palmeras que canturrean historias llenas de poesía y de misterio. Allí os hablarán de «Don Dieguito de las Piedras Pachas», del indio brujo llamado «Cunepa», del «Guashaco», de la «Cuyancúat», etc.

Existen aún costumbres que han menester de explicación y comentario. Porque Izalco es un pueblo o reunión de pueblos de toda la provincia, en donde se observa con mayor plenitud el tipismo de sus antiguas costumbres.

El indio ha permanecido inmutable, como sus piedras milenarias, ante la invasión del progreso. Guarda con la misma devoción que ayer el culto de su pueblo materno y mezcla en lo íntimo de su conciencia las supersticiones idolátricas de ayer, con las prácticas religiosas de hoy. Es fuertemente conservador. Los avances de una civilización que conoce a medias y que en lo íntimo rechaza, nada le dicen a sus sentidos. Vive refugiado en el pasado, como caracol en su concha, y es esto mismo lo que hace que en el presente muestre todavía en todos los pueblos de esa región, una fisonomía tan propia y característica.

Sus fiestas, sus duelos y sus hábitos cotidianos, todo tiene un sello remoto, arcaico, perfumado de tradición y de leyenda. Sus procesiones, tan decorativas con sus viejos santos ricamente trajeados y sus pululantes muchedumbres con chales de colores planos y fuertes, recuerdan y evocan los cortejos suntuosos de caciques presidiendo los desfiles litúrgicos de "ir a pedir el bajamiento de las aguas en las festividades a Tlaloc".

Quien haya presenciado los desfiles todas las noches, desde el 24 de Diciembre hasta el 6 de Enero (fecha que corresponde exactamente en las Kalendas de los antiguos toltecas, con las festividades a Tlaloc, "del bajamiento de las aguas"); quien haya observado los rituales, ceremonias y la ornamentación de las clásicas «garruchas» adornadas de hermosísimas mazorcas, y haya escuchado esa característica cantilena, de los coros al cual contestan las multitudes con aquel alarido tremendo del «¡Jeu! ¡Jeu!», no puede menos que encontrar relación y analogía con la descripción de Sahagún en la Kalenda de esa fecha: en que las multitudes lanzaban un tétrico alarido al tirar en las aguas a las víctimas destinadas como ofrendas en los rituales de aquellas ceremonias para conseguir la gracia que pedían al dios Tlaloc, de mandarles las lluvias benefactoras para obtener buenas cosechas.

Estos rituales izalqueños, al presenciarlos no podemos tampoco dejar de evocar otras escenas pre-hispánicas de nuestra América indígena, trayéndonos también cierta semejanza no sólo por el estilo de la cantilena tan parecido a los cantos litúrgicos incásicos,

sino por ese grito, que nos evoca también aquel alarido desgarrador que lanzara la muchedumbre cuando Tupac Amaru, gran Señor de los Incas, desde el patíbulo, se volviera a contemplar por vez postrera al pueblo de que era legítimo dueño y Señor.

"Refieren las crónicas que el terrible ululato de la muchedumbre en aquella ocasión se escuchó en muchas leguas a la redonda. Fué algo así como el último grito de protesta de un pueblo herido y vencido, ante la faz de sus verdugos y opresores". Desde entonces también en aquel lugar, sin duda rememorando la luctuosa fecha, todos los años, en la procesión de «Cristo de los Temblores», se repite el pávido alarido.

En Cuzcatlán los indios izalcos, con sus garruchas adornadas, piden el agua buena y la bendición a los granos de las mazorcas, para que éstos fecunden en abundantes y pródigas cosechas de apreciadas perlas nutridoras; rememorando también en las fiestes de Navidad, aquellas fiestas a Tlaloc en la época de la gentilidad.

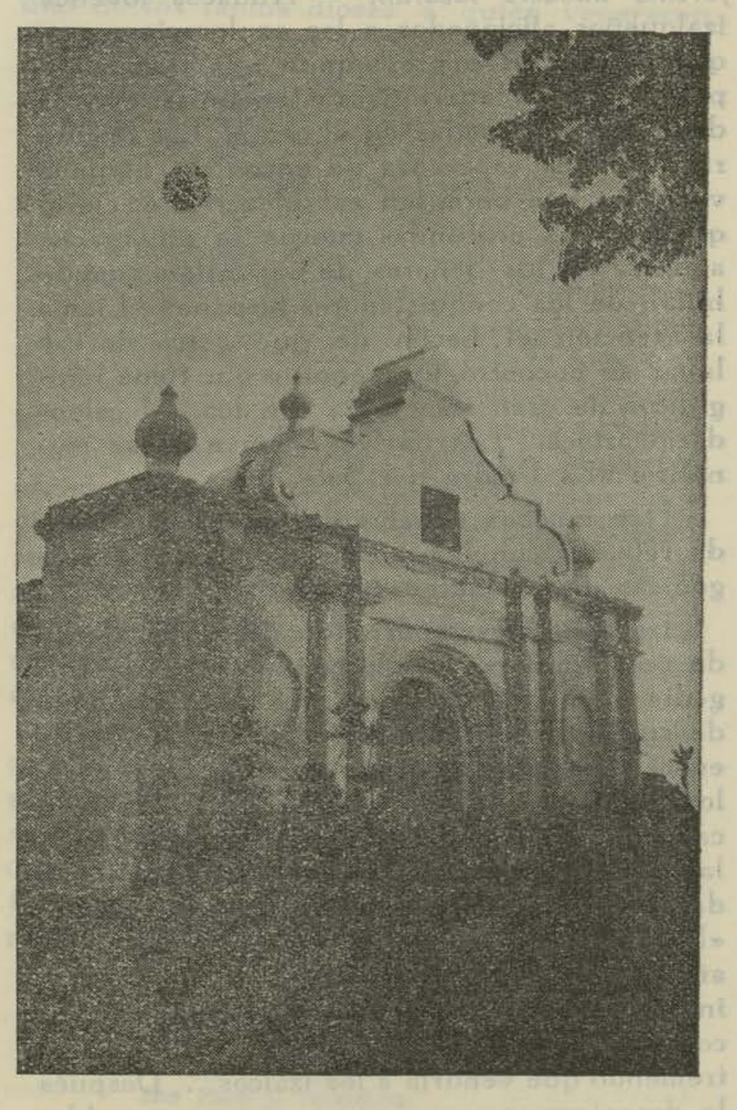
Los indios llaman a los coros de ¡Jeu! ¡Jeu! «El Tabal» (atabal), y es una de las fiestas o rituales más tradicionales.

Mantiene el fuego de esta raza y la fe en sus tradiciones, ese Faro que alumbra, esa hoguera que funde lo que no ha de vivir: su terrible Volcán, que como un cancerbero se levanta y se agita, para recordar a sus habitantes que el fuego de su entraña no se ha extinguido, y que está ahí para vigilar y castigar.

¡Oh faro legendario del Pacífico! ¡Oh antorcha que alumbras en la implacable noche de la raza!... Luminarias que a través de los siglos nos fecundan, dentro del maíz que revienta en apretada mazorca, dentro del perfumado bálsamo que gime bajo el machete asesino que le extrae la savia y la vida, sangrando... sangrando...; dentro del morro que se agarra y se pega a la rama que se distiende entre las grietas de un cercado de piedras... y dentro de la sangre morena del indio, que es roja como el fuego y ardiente como la lava...

¡Oh antorcha que alumbras en la implacable noche de la raza... redímela, sálvala!

Cuando uno llega a Izalco, la vista del paisaje es bella, múltiple, amplísima. Se siente una emoción honda y singular. En la eminencia donde están las ruinas y la iglesia colonial de La Asunción, se domina mejor el panorama.



Iglesia Colonial "La Asunción" de Izalco.

El volcán indio lanza su canto rojo, en protesta de fuego al infinito... Altanero y sereno. Vertical. Su tepunahuaste resuena a rebato de guerra, bufa como un tigre que está regañando; y en el horizonte, el mar junto al cielo, extiende una sábana de ondas y espumas.

Vamos hacia el pueblo indígena Asunción de Izalco, pintoresco, aseado. Aquí y allá ranchos indios color de tiempo, con techos de paja que parecen pelucas recortadas y paredes de tagüipante. No hay cercos, una piedra divide los predios de los naturales y en los patios que rodean los ranchos, no falta el árbol de morro y los trastos floridos. Nuestra curiosidad se escurre por las varas separadas del tagüipante, ahí dentro vemos unos tapexcos, el metate o piedra de moler, una

pequeña hamaca para el crío y un pequeño telar; fuera del rancho junto a la puerta asentada en tres piedras, una olla de barro con olor a frijoles y más allá, sobre un petate, gran número de guacalitos y jícaras negros, brillantes, pulidos y laboreados con pajaritos, flores, patillos y muñequitos primorosamente labrados y pintados. Esta es una de las principales industrias del pueblo indio.

Al extremo sur, nos dicen que se encuentra "la tumba de una princesa en la poza que allí se encuentra". En la poza los indios dicen que hay encanto. Pasamos por la Pila de «La Cruz Galana», y en el camino nos encontramos a Mateo Tájchin, que según supimos era el terror de los izalcos. Seguimos al rancho de la india más bonita y lujosa del pueblo, Margot Téixin, quien es la tejedora de lindas fajas indias y le compramos dos. Esta siguápil tiene mucho don de gentes, simpática y muy comunicativa (cosa muy contraria al carácter indígena).

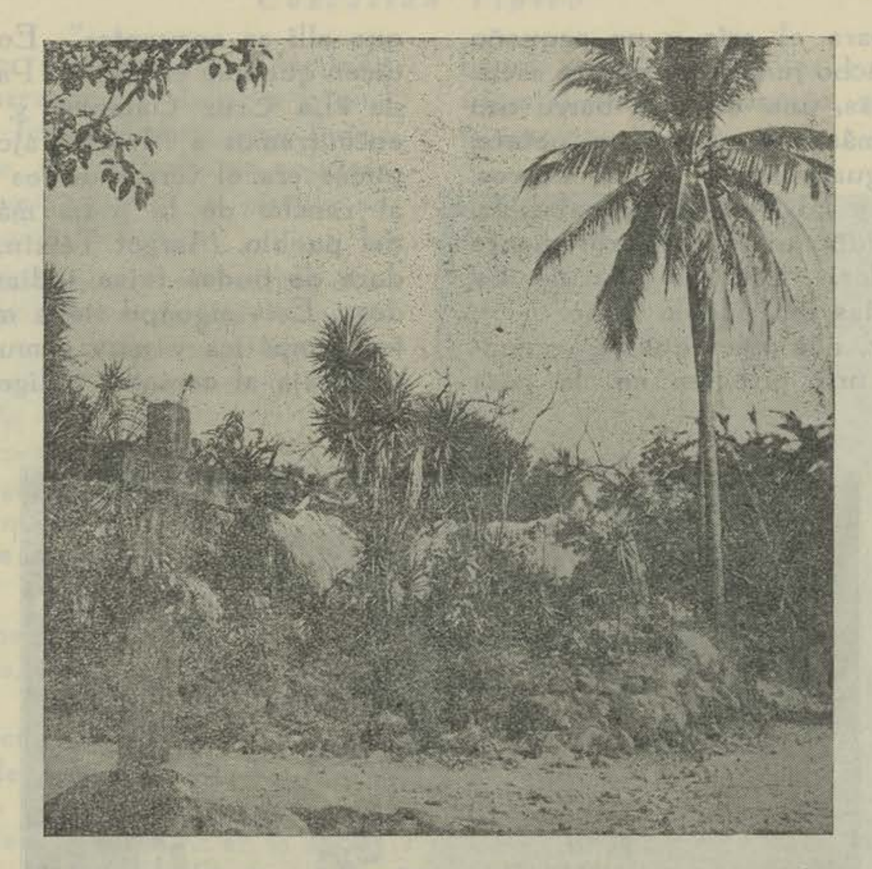


MARGOT TEIXIN, india de abolengo que teje las primorosas fajas que no sólo son la atracción de las siguápiles de la comunidad sino también de los turistas.

Encaminamos nuestros pasos para visitar las Cofradías: de la Virgen de «Los Remedios», la de «La Asunción», la Cofradía del «Padre Eterno», recibiéndonos en ésta el Prioste Jesús Séna quien guarda con celo religioso el tepunahuaste de los izalcos, y él mismo es el gran tocador de este instrumento.

Después seguimos por la «Cuesta del Muerto» hacia la Quebrada de «Los Olotes» para visitar la «Piedra de la Conquista», que los indios dicen que algunos días en las noches se oyen los cascos de la caballería del castellano.

En el pueblo celebraban la fiesta de La Asunción; todo era animación y caravanas enteras de indígenas llegaban de otros pueblos. Regresamos después de nuestra excursión al templo para contemplar la devoción o interpretación que de nuestra fe cristiana hace el indio. En el suelo hincados y en éxtasis se encontraban los asistentes: unas indias con incensarios recitaban Padres Nuestros en su lengua, y otros decían sus plegarias como platicando en voz alta con la imagen de la Virgen que tenían enfrente.



La Pila de «La Cruz Galana», que a un lado tiene una planta de izotes en flor. En primer término se ve «La Cruz Galana», que los indios diariamente tienen la devoción de adornar.



MATEO TAJCHIN, que parece un inocente muchacho y sin embargo dicen que es el terror de aquellos contornos. Nuestro compañero de excursión don Ricardo Sagrera h., le tomó la fotografía, sin que el mismo Tájchin se diera cuenta.

Intrigada en escudriñar sus almas, me acerqué a donde acababa de llegar una familia india, y uno tras otro encienden sus candelitas blancas colocándolas en los múltiples candeleros emplazados en una redondela de hojalata que chorreaba esperma en el pavimento, y que está allí esperando la ofrenda del pueblo.

Un idolito de barro viviente salpica el silencio devoto del templo, sacudiendo torpemente contra el pecho de la madre un chin-

chín de tecomatillo rojo, de Tonacatepeque, con piedrecitas. La india madre ora sentada sobre sus talones, y para tranquilizar al cipote le ofrece uno de sus morros hinchados con la savia de su raza; floreció el pecho sobre el huipil de la india cubriéndose pudorosa con la punta de su rebozo tornasol, y en aquella actitud de nobleza humilde, ella se ofrenda en unión de su crío a la piedad cristiana.

Sus ojos no se apartan del altar en éxtasis implorante, de la pena que se adivina en toda su actitud, y así habría estado horas de horas, si el idolito no la despierta con el chorrito parado de una orinada que le regó parte de la cara y el pecho. Se limpió con el rebozo y despertando al chico, se salió del templo, después de rezar una oración en voz alta: "¡Ya te lu digo, Virgencita, Magrecita! No te lu olvidés, que Jusé me lu da los parabienes por puro gusto, y me lu cela con Juan, y no lu tengo nada con él. ¡No te lu olvidés, Magrecita!"

Detrás de la india salieron también la familia que entró cuando nosotros llegamos, después de su ululeo en lengua; sencillos, sinceros, pues aunque en su pueblo no hablan casi el castilla, en náhuatl se comunican con su Dios, elevando hasta el cielo la oración de sus corazones, original y sentida.

Uno de ellos, prosternado en cruz, decía en voz alta: "Virgen de la Asunción: mi milpita el año pasadu la perjuiciaron los managuas; este [año también está muy triste, y nosotros estamos llenos de preocupación. Nuestro corazón está hecho ñudo también. Todos nosotros y nuestros hijos sufrimos mucho con los ladinos. Si tú quisieras, en compañía del Salvador del Mundo, nuestro gran Patroncito, nos ayudarías a que un buen día nos libráramos de esta coyunda, entonces sobre la piedra labrada que tenemos escondida en la «Gruta de Estocal», te haríamos ceremonias como las de aquel tiempo y te ofrendaríamos nuestra sangre. La tierra volvería a sus antiguos dueños y tendríamos tareyajes para nuestras siembritas, y el agua sería libre, y nuestras montañas también serían libres como enantes. Pero vos sos quizá con los



La histórica «Piedra de la Conquista», en la que se encuentra estampada la sandalia de Don Pedro de Alvarado, debido a que al fragor de la batalla se calentó tanto la piedra que se hundió la planta de la bota de Don Pedro, quedando allí para la historia. (Sin duda la piedra era de lava volcánica reciente).

ladinos y nos podés jugar una mala pasada, porque no vas a querer, ¿verdad? Virgen Madre, ve si podés conseguirlu con Tata Dios; aquí te echu mi limosnita, ¿alóishte?"

Así en esa forma rezaban esas gentes sencillas y humildes. Saben que Dios y la Virgen los están oyendo, por eso al orar lo hacen como si estuvieran hablando con otra persona.

Entre los izalcos y los pueblos de toda la provincia hay la costumbre de que la primera vez que se embriaga el hijo varón, sus padres le hacen una gran fiesta, e invitan a los principales del pueblo, para que tomen parte en la celebración. Los padres no acaban de reír y llorar, celebrando la hazaña primera del hijo.

La principal cofradía de Izalco es La Cofradía de «La Asunción»; el que la guarda es el Prioste llamado Adolfo Mósta, y la Tenance es su esposa llamada Ramona Shihuáshit.

NAHUIZALCO — Los nahuizalcos que quedan bastante cerca de los izalcos, también tienen más o menos las mismas costumbres y conservan en forma más pura sus tradiciones y su lengua. Son menos comunicativos que los de Izalco, por estar el pueblo más apartado del contacto con los ladinos.



Lily Jon de Osborne con María de Baratta viendo trabajar a Juana Máte, afanosa en la tarea de tejer artísticos petates de tule. Esta anciana es la madre de Cándido Blanco, el muchacho que por muchos años ayudó en el estudio del idioma náhuatl a María de Baratta.

Allí trabajan primorosamente el tule, la palma y el carrizo. Es famosa la india Juana Máte, por trabajar artísticamente los petates.

El río de Teixizate en el cantón de Tatalpa, está rodeado de leyendas.

En este pueblo los ranchos son más apretados unos junto a otros; las gentes casi no se dejan ver, y algunas indias se ven desnudas de la cintura para arriba, detrás del tagüipante. En uno de estos ranchos vive Juana Páis, trabajadora de tule, haciendo sopladores, colchones, bolsas, petates, etc.

Grupos de muchachas jóvenes se juntan alrededor de «La Pila de las Pulques», y muy cerca de allí está el rancho de Juan Ishto, un muchacho indio, desnudo también de la cintura para arriba, hermético y tímido; este muchacho trabaja con una rapidez asombrosa las tombillas de carrizo.

En la salida, hacia el cantón Cuyagualo, se encuentran las grutas de «Chanejécat», famosas porque en ellas los indios celebran sus rituales con pompa y magnificencia, recordando y manteniendo la tradición de sus viejas costumbres.

Es de notarse que en el pueblo de Nahuizalco, casi todos se llaman Juan o Juana, probablemente en honor a su patrono San Juan de Nahuizalco.

La villa de San Juan de Nahuizalco, fué conquistada por Don Pedro de Alvarado el 24 de Junio de 1524. Por esta razón de haber sido conquistada el día de San Juan, se le puso San Juan de Nahuizalco. Después de la conquista, debido a la bravura y tenaz resistencia de los indios, Don Pedro de Alvarado dió la orden de dar muerte a todos los varones del pueblo, asesinato que se cumplió al pie de la letra, salvándose solamente las criaturas tiernas, en castigo del valor heroico de los nahuizalcos.

Antes de la conquista, era uno de los pueblos más habitados, y según carta de Don Pedro de Alvarado a Hernán Cortés, el nombre primitivo era el de "Moquicalco" o "Mochizalco"; y hacia el año de 1528, el hermano de Don Pedro, Don Jorge de Alvarado, trasladó cuatro familias de colonos de la naciente Villa de La Asunción de Izalco, y por este motivo, a la nueva fundación del pueblo, le pusieron Nahuizalco, que traducido del pipil, quiere decir: Nahui «cuatro», o sea cuatro izalcos.



JUAN ISHTO, muchacho indio que trabaja con una rapidez asombrosa las tombillas de carrizo. Retratado en su mismo rancho.

La raza pipil-tolteca fué la que pobló todos los pueblos de la provincia de Los Izalcos, pues la lengua que se habla en todo la región es el náhuatl y su teogonía y rituales religiosos son los mismos de los toltecas-nahoas de México y otras regiones de Centro-América. Entre las curiosidades de origen pipil se encuentran dos pilas talladas en la roca, que los naturales denominan: «Baños de Atlacatl», y es tradicional la creencia de que en aquellas pilas se bañaba el gran cacique o gobernante del reino de Cuzcatlán.

Se encuentran situadas estas pilas en las proximidades de la Villa de Nahuizalco, a una distancia más o menos de dos kilómetros al Sur del pueblo indígena.

La principal cofradía de Nahuizalco es la que lleva el nombre del Patrono, o sea la de San Juan, y allí se conserva el arcaico tepunahuaste bajo la vigilancia del Prioste o Mayordomo Mayor. Las cofradías nacieron con la institución de las fiestas religiosas de cada pueblo en tiempos del coloniaje.



JUANA PÁIS, trabajadora de muchos artículos de tule, retratada con sus hijos en su rancho, dentro del cual tiene grandes manojos de tule. Tiene en las manos el material de su trabajo.

Es Nahuizalco donde tuvo origen la ceremonia o ritual designado por los indios con el nombre de «Tashtule». Hay un indígena que tradicionalmente es el versado en recitar el «Tashtule», y éste a su vez va preparando a los de su familia para que lo repongan cuando falte él, y así se va trasmitiendo esta ceremonia por herencia.

El día de mercado o feriado en Nahuizalco es uno de los más animados y sugestivos. Las callecitas coloniales del pueblo criollo abren sus brazos para dar paso a los vendedores que llegan del pueblo indígena y de los otros lugares circunvecinos. Compradores y vendedores van trenzando perezosamente un petate de colores vistosos que cruza las calles intercambiando y ofreciendo sus ventas humildemente, canturreando monótona e insistentemente.

Fuertes y firmes se alzan sobre la carga los brazos color de níspero. Las cabezas de las indias bajo el canasto, van rígidas, las espaldas a plomo, con una esbeltez plástica y los cuerpos ceñidos por vistosos refajos se van moviendo a una sola cadencia, con ritmo casi de danza. A trotecito ligero y uniforme van llegando a la plaza; después, despaciosamente, silenciosamente, van formando el desfile oferente.

Aquí los canastos con piña, jocotes, las cushtas, el cacao; allí un cacaxtle con nísperos, otro con ollas y comales de barro, que relucen fresquitos y rojos, con manchas quemadas por la tortura del horno; más allá un indio anuncia, embutido bajo una carga de petates de tule de culebra; otro, con tombillas y cestos de carrizo; todos van iluminados por la mágica luz de la esperanza que suaviza por un momento el mate obscuro de sus almas tristes...

A pocos pasos del pueblo, hacia el camino de Juayúa, en un recodo, está la fuente de «Las Pulques», donde el agua, al salir del nacimiento, tiembla, como el follaje estremecido por la brisa. Hay como un diálogo de palpitaciones entre el bosque y la fuente. Una india joven está sola junto al broquel de línea colonial. El color de su piel se confunde con el del cántaro que sostiene junto al espaldar de la pila, para recibir la canción líquida del chorrito, que haciéndose tirabuzón, se hunde en el corazón del barro. Y allá abajo, va rezando una cábala el río brujo de «Teixizate».



Fuente del pueblo ladino de Nahuizalco.

Ahuecando las manos la sihuápil, recoge un poco de agua y se lava los brazos morenos y macizos; luego la cara, el cuello y apoyándose hacia adelante sobre el borde más alto, se lava el pecho aflojando un cordón que frunce ligeramente su huipil bordado. Los corales que ciñen su garganta son pálidos frente al jocote maduro de su boca, carnosa y pequeña. Inclinada se mira en el agua; el paisaje tiembla de emoción ante aquella Venus de barro, y hasta el calicanto de la fuente de perfil hispánico, la besa, untándose en su carne de níspero.

Es día de feria en Nahuizalco; alguien tiene que venir por el camino...

De pronto un muchacho fornido, bien plantado; no trae sombrero, y un mechón rebelde de su cabeza erguida es como un arañazo de noche sobre la desolada palidez de su frente A la espalda trae una bolsa de pita, y sobre la cuma que arrulla en sus brazos, un manojo de flores. Ve a la muchacha, y sus ojos tristes lanzan un destello apasionado y profundo. Llega a su lado, la abraza dándole las flores; luego, juntando su cabeza a la de ella, algo le dice; la mujer se enciende, lo mira intensamente y juntos se van..., se van por el camino de Cuyagualo, llegando a las grutas de «Chanejécat», que quiere decir: «Casa del Norte», en donde celebraron el ritual del amor...; y allá en la fuente borbota de la boca del cantarito la canción de abandono, y el paisaje suspira.

Fué el día de la feria en Nahuizalco.

Esto no es leyenda; mientras visitaba Nahuizalco pedí me acompañara un indio de este pueblo que tenía algunos años de trabajar con mi marido; se llamaba Cándido Blanco.

Mientras yo presenciaba la escena de la fuen=te de «Las Pulques», él me iba explicando que la muchacha había sido ya pedida en matrimonio con sus padres; pero que los tatas de ella no habían consentido en que el novio se quedara viviendo con ellos durante dos o tres meses, como es costumbre, para que los novios se vayan *amañando*, y por eso ellos habían buscado las grutas de «Chanejécat», para *amañarse* por su propia cuenta.

Sucede muchas veces que algunos novios se quedan así toda la vida, *amañándose*, y después no quieren casarse, porque dicen que entonces ya no van a ser felices.

RITUALES DE LA SIEMBRA

Entre los indios de nuestro territorio existe la creencia de un dios benéfico de la natura=leza, y sobre todo en los que todavía tienen el privilegio y dicha de sembrar sus maizales, porque creen que el dios de sus antepasados protege sus milpas; mientras que el dios de los cristianos gobierna el alma. Como el bienestar y la felicidad del indígena depende del resultado de la milpa, no nos debe extra=ñar que, al mismo tiempo que acepta el dogma cristiano, siga, aunque a escondidas, reveren=ciando al dios antiguo y observando los ritos de sus antepasados. El indio dice: *"por un si acasu, no vaya a ser"*... Y por *mera* precau=ción, interpola en sus ritos la fe de los cris=tianos y las formas paganas.

A este dios protector de la milpa, y que lo consideran dueño del cerro y la campiña, se le conoce con el nombre de «Cerro=Valle» en todo idioma indígena. Los izalcos lo lla=man: «Teotltepet=Cójtan» o «Tépetl=Téchan»; y en los pueblos de la Costa del Bálsamo» lo designan con el nombre de «Tepictli» o «Te=pegui»; y los lencas del Oriente de nuestra República, lo designan en su lengua: «Era=Kotan»; los kekchí, lo llaman: «Tzul=Tacá»; en Pocomchí: «Yut=Kixkab»; y en Quichechí: «Huyub=Tacaj».

A este dios se erigen en algunos lugares de Meso=América, aún hoy, las cruces de madera que se encuentran en las cumbres de los caminos. Delante de ellas se ven algu=nas piedras, y sobre éstas, ramitas con hojas que han servido a los indios peregrinos para golpear sus pantorrillas, creyendo quitarse el cansancio y que se lo pasan a las ramitas milagrosas, sintiendo que sus piernas cogen nuevo vigor para proseguir su camino.

Durante determinados días los indios no tienen relación conyugal, y se entregan a ritos y ceremonias en un lugar secreto, quemando copal, y alumbran con una mecha de sebo o candil a su imagen, haciendo unos meneos y señales acompañados de oraciones en su lengua, mientras noche a noche va desgra=nando las mazorcas que servirán para la siem=bra. Estas mazorcas que desgranan están sagradas, pues son las que bendijo el Niño Dios en la Pascua, cuando los indios bailan frente al templo con las garruchas adornadas de mazorcas en los coros de «¡Jeu! ¡Jeu!»

Después de desgranado el maíz, lo cubren y lo esconden, sin que nadie vea dónde, para que no lo toque ninguna falda de mujer, pues tienen la creencia que si ésto sucede, la milpa no es fuerte y no se pára bien. Todos estos preparativos del maíz, los indios los hacen con gran reserva.

Ya sabemos que el indio tiene su altar en la naturaleza y le rinde adoración en sus diversas manifestaciones: la montaña, el río, el volcán, la laguna, etc., y para propiciarse la voluntad del dios «Cerro=Valle», «Tepictli», hace lo posible para satisfacerle espontánea=mente en todo lo que cree que aquél necesita.

Los indios dicen que el volcán nuevo crece porque quiere ser más grande que el vecino; que un lugar sin vegetación quiere tenerla, y que las fuentes cálidas necesitan leña para mantener su calor; que no hay que pasar por los ríos *silenciosos* porque se secan y *esconden*, pues son ríos de aguas *vergonzosas*. Dicen también, que a los ríos que van corriendo hay que cantarles para que sus aguas tengan música y vayan más alegres. Así los indios dan a cada «Cerro=Valle», «Tepictli», lo que necesita, para después ellos merecer sus fa=vores.

Este dios «Cerro=Valle» se ha hecho de grande importancia por su poder sobre el maíz. Y como el maíz es lo primordial en la vida de nuestros indios, ellos imaginan al dios de carácter benigno y lo conciben joven y hermoso, fuerte y erguido.

Pero este *dios bueno* en contraposición tenía que tener como en toda religión el *genio del mal,* que en la creencia indígena quiere la destrucción del hombre y sus sementeras, porque así obra la naturaleza que deja crecer las milpas y las viene a destruir en el momento menos pensado con furiosos huracanes.

Estos aguaceros torrenciales, las inundaciones, los remolinos, las erupciones de los volcanes, las nubes del chapulín, los atribuyen al genio del mal de la naturaleza. Los mayas y los kekchí lo llamaban a este genio malo: «Mam»; y nuestros indios pipiles de nuestro territorio lo llamaban: «Man-Agua» (Man, contracción de Mam). Nótese que la raíz de este nombre corresponde al de los maya-quichés o sea el «Mam», y que tal vez para facilitar la pronunciación, o por su evolución, cambiaron la *m* en *n*.

Aquí nuestros indios suponen que se multiplica en muchos para causar más perjuicios y lo designan: «Los Managuas».

Se lo imaginan, desde luego, lo contrario del dios bueno, y dicen que son con pelo largo y muy feos: viejos, enanos, cabezones y carones.

El dios «Mam» o «Managua» con la vejez representa el final del año y hace diabluras en los *cinco días aciagos.* Mientras que el dios «Cerro-Valle», es joven y hermoso: el año nuevo que comienza con la formación del grano.

El indio él mismo desgrana su maíz, porque sabe que así va a nacer mejor. Los olotes y las tusas los guarda, pues si por descuido queman los olotes, se pica el maíz muy pronto; y si queman las tusas, se queman las hojas de la milpa antes de crecer.

Los escogidos, los sacerdotes indios, ahora llamados priostes de las cofradías, son los que han de sembrar el maíz, así como antiguamente eran los que sembraban el cacao, pues de ello depende la buena fecundación y próvida cosecha. El indio presiente y sabe cuándo va a reventar en la milpa primeriza el alumbramiento de la primera mazorca.

Los viejos indios que ahora hacen las veces de sacerdotes en nuestros grupos raciales, anuncian con precisión matemática, debida a su experiencia y observaciones cuidadosas de los movimientos solar y celeste, las fechas en que deben prepararse las tierras, quemarse la maleza, sembrar, cultivar, doblar y cosechar el maíz, llevando a cabo previamente los ritos adecuados que según sus creencias y tradiciones, corresponden a los mandatos del Señor Túnal (Sol) a los hombres, por medio de los que hacen de jefes en una comunidad.

Después de la ceremonia de la bendición de las mazorcas, que se efectúa en el areyto del «¡Jeu! ¡Jeu!» el 24 de Diciembre, que se repite durante todos los días hasta el 6 de Enero, Día de Reyes, estas mazorcas se guardan junto a los altares de las cofradías, esperando la fecha de su calendario agrario-ritual (en los primeros días de Febrero) cuando el Padre Sol principia su carrera hacia el lugar del Equinoccio, o sea cuando el Señor Sol está buscando ya su carrera para llegar al *mero centro* y caer en la *coronilla de la Tierra* o en la *mera mitad del mundo* (paso por el zenit).

Entonces es cuando se lleva a cabo la ceremonia inaugural en las cofradías indias, determinando la tala de montes, indicando el día preciso en *que ha de abatirse la floresta* a fin de que los troncos y malezas se encuentren perfectamente secos para cuando llegue el momento del segundo ritual de la quema.

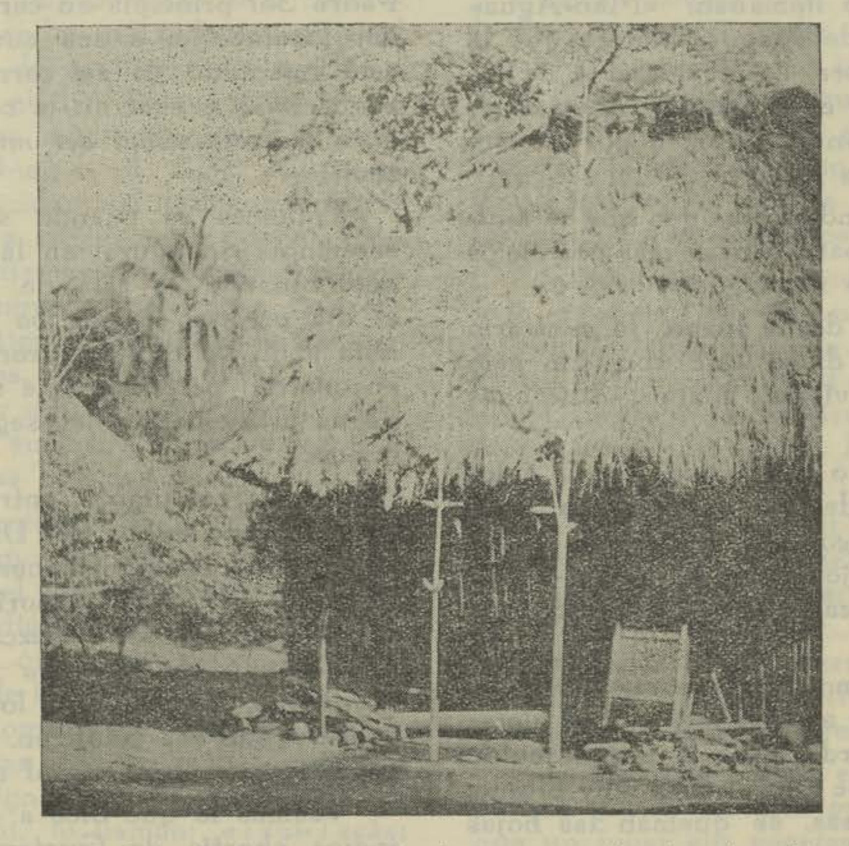
Hay la costumbre, entre nuestros indios, que la misma noche del Día de Reyes salen en grandes peregrinaciones para Esquipulas, trayendo a nuestra memoria la antigua ceremonia que indios de Cuzcatlán y de Guatemala tenían, de ir hacia ese rumbo *a traer el invierno,* y creo que los indios de ahora, conservando esa tradición, asocian o unen la peregrinación cristiana al antiguo ritual.

Veamos lo que dice a ese respecto de los indios chortís de Guatemala, el distinguido arqueólogo e investigador señor Girard: "Asimismo en el día inicial del Tzolkín se imita el movimiento diurno del sol, de Oriente a Poniente, con ritos especiales que terminan al Oeste. En Quezaltepeque (Guatemala), la ceremonia empieza, excepcionalmente, por razones que explicaremos adelante, en la noche del 14 al 15 de Enero, pero termina al Oeste en el mismo día inicial del Tzolkín. En esa noche sale una delegación para Esquipulas, es decir, hacia el Oriente de Quezaltepeque, *a traer el invierno,* y el 8 de Febrero hace un segundo viaje a San Jacinto (Guatemala), situado al Oeste, cerrando así la trayectoria Este-Oeste, a semejanza del Sol para formar un gran día (sinónimo de Fiesta al Sol). Se

inicia en tal ocasión el Tzolkín, con la bendición solemne de las semillas llevadas por la delegación sacerdotal que ha ido desde el centro hasta el sagrado Oeste (San Jacinto)."

Los izalcos, al adornar sus garruchas con mazorcas para el rito del areyto del «¡Jeu! ¡Jeu!» para que las bendiga el Niño Dios, tienen muy presente que el número de mazorcas de cada color sean siete. Así, cada garrucha lleva: siete mazorcas de maíz blanco; siete de maíz rojo; siete de maíz amarillo, y siete de maíz negro (1). Pues para ellos estas siete mazorcas lo consideran y lo llaman: «Dios del Maíz». "El «dios siete», es identificado como «Dios de los Mantenimientos», y en la iconografía mexicana es representado por siete mazorcas de maíz incrustadas en el cuerpo de una serpiente, llamada: «Chicomecóatl» (serpiente siete)".

Cuando llegan a la iglesia entre bombas y cohetes, las diversas cofradías reparten a sus cofrades las garruchas. A esta ceremonia le llaman: «se bota el palo», y al entregar a cada cofrade su palo, el encargado canta las estrofas que para el caso lleva preparadas.



La Cofradía de La Asunción, en donde se ven apoyadas sobre el rancho las garruchas adornadas con las mazorcas sagradas. El Prioste las ha llevado allí después de la ceremonia llamada: «SE BOTA EL PALO».

Esta ceremonia de «botar el palo», es una reminiscencia de la antigua ceremonia de los toltecas del «poste de 25 brazas» que se colocaba en el atrio del templo, en Tlaxochimaco "y que volvía a echar en tierra *muy poco a poco,* como bajaba el sol después de su segundo paso por el zenit en el mes Xocotlhuetzi", que significa, según Durán: «La Caída del Xócotl».

Del 15 al último de Marzo comienzan a preparar las tierras para las siembras. En esta fecha la tierra, los campos, los árboles están ávidos de riego, y hasta los pájaros, como los zenzontles de agua, con su canto, *están llamando el agua.*

Ya la tierra está herida y preparada para la fecundación. El arado va rayando la tierra para escribir, sembrando, el poema de todos los años.

Pensamos con el poeta:

"Al ritmo de la yunta
tiembla la corva esteva,
y el vientre del terruño
se despedaza en vida."

(1) Estos cuatro colores de las mazorcas representan también "Los Cuatro Rumbos" o "Las Cuatro Mansiones Sagradas" que se encuentran en: el Norte, Sur, Este y Oeste.

Antes de arar las tierras, después de la *tala*, efectúan casi siempre del 1° al 15 de Abril las *quemas*, aprovechándose los días más calurosos del año, que son los que anuncian casi siempre que pronto lloverá.

El Domingo de Ramos, todas las cofradías se encaminan al templo, llevando sus palmas para que el sacerdote se las bendiga; éstas les sirven para confeccionar cruces que oportunamente colocará en las cuatro esquinas de sus milpas, para librarlas de los genios maléficos de los «Managuas». Estas cruces *dadas por Dios*, se recogen después de *dobladas* las espigas del maíz y las guardan *"por si alguno tiene que emprender el viaje sin retorno"*, para ponérselas y que lo acompañen, para librarlo de los malos espíritus.

Entre los izalcos, desde el Miércoles Santo se preparan todos los alimentos para Jueves y Viernes Santo, apagándose las cocinas el Miércoles en la noche, y volviéndose a encender hasta el Sábado de Gloria. Este «Fuego Nuevo», que se enciende este día, tiene íntima relación con el antiguo ritual de nuestros toltecas en que cada año celebraban la ceremonia de «El Fuego Nuevo».

El hecho de celebrar la ceremonia de prender «El Fuego Nuevo» en el Equinoccio tiene, además, "un significado mágico relacionado con las *quemas*".

Todos los preparativos y rituales referentes al campo, indios y campesinos ladinos, están pendientes del magno acontecimiento del paso del Sol por el zenit. El Sábado de Gloria, a una orden del viejo prioste de la Cofradía de La Asunción, se efectúan las *quemas* simultáneamente por todos los contornos de Izalco. (Rememorando "El Fuego Nuevo").

El 3 de Mayo, Día de la Cruz, los priostes de las diversas cofradías invitan a *besar las cruces que tienen en todas las cofradías*, y al besarla, los de la comunidad no sólo pueden tomar un poco de fruta, sino que el prioste da a cada visitante *un puñado de granos de las mazorcas benditas*, para que les traiga la bendición a sus milpas y buenas cosechas, dándole la orden a la comunidad de proceder inmediatamente a las siembras en un plazo prudencial de cuatro días a una semana. Esa noche hacen fiesta en todas las cofradías.

Con estos rituales se llega al momento más culminante de que depende la existencia de la tribu o comunidad de los izalcos, pues si no lloviere oportunamente se perderían las cosechas, sumiendo en profunda amargura a todos los naturales. Desde entonces quedan pendientes del día de San Isidro, el 15 de Mayo, y si hasta ese día no ha llovido, comienzan rogaciones y peregrinajes, llevando a San Isidro en andas, por caseríos y campos, pidiendo la buena lluvia; pero si el Santo no los escucha y no llueve, entonces lo cuelgan de las ramas de un árbol y ahí lo tienen hasta que llueve.

El ritual de «La Acequia del Corozo», descrita tan bellamente en el libro: «El Indio», por Herrera Vega, está demostrando a lo vivo la supervivencia de los antiguos rituales de nuestros toltecas prehispánicos, descritos en el Codex Magliabecciano que corresponde a la Kalenda 1ª. La leyenda del Códice, dice:

«Xilomaniztli» se llamaba la fiesta, pero también la llamaban «Alcavalo».

Al dios que celebraban se llama: «Tlaloc». (xilotl: elotes).

Y dice también que en esta fiesta desaguaban el agua, sin duda para hacer los regadíos de sus apantes, pues lo dice bien claro el nombre de la fiesta que se llamaba: «Xilomaniztli», refiriéndose a los elotes.

En ese ritual de «La Acequia del Corozo», para hacer los regadíos de sus apantes, los indios izalcos sienten el antiguo mandato del ancestro de rendir culto y veneración a los elementos: «La Tierra» y «El Agua», es decir un culto o ritual en que los indios tácitamente reverencian a «Tonacacihuatl» (La Tierra) y a «Tlaloc» (Dios de las Aguas).

Por eso el indio viejo o Mayordomo de la Cofradía, que hace ahora las veces de sacerdote, es el que guía con el incensario a la comunidad india, oficiando en las ceremonias de bendecir las aguas y la tierra de los campos, para que en seguida cumplan bien su cometido: «Túnal» (Sol) padre generador de los campos, y «Tlaloc» con las lluvias propicias.

Y las indias, así como van con sus delantales llenos de flores para irlas desparramando en el agua como mensajeras de su esperanza para la buena cosecha, así mañana, ellas mismas, volverán con sus delantales llenos de granos de maíz y otros cereales, para irlos tirando en el surco, conforme el Mayordomo y cofrades vayan midiendo con sus pasos de areyto o danza revertida, el lugar donde se tira el grano.

LA SIEMBRA.—El 3 de Mayo, Día de la Cruz, se riega el grano en todos los surcos de la tierra arada. Los sembradores al ritmo de oraciones van tirando el maíz en los surcos que esperan. Después incensariando pregonan las oraciones de ritual. Los pitos y tambores tocan una música empapada de esa primitiva belleza llena de sinceridad y de sentimiento racial. Las mujeres ayudando en las siembras entonan el himno, que casi siempre es una oración cantada; otros bailan, y en todos se nota el espíritu optimista y el alma llena de esperanza.

ORACION DE LOS IZALCOS A MANERA DE «TASHTULE» PARA LA SIEMBRA DEL MAIZ

"¡Con que bendito sea el Gracia de Dios! ¡Oh, divinísimo *Niño Pagre* del cielo y de la tierra!, ayudame en esta mi siembra y prometeme de que no será la última. Que el *ladinu* no la *codiceye*, y que el tacuazín y el mapache no la vean, ni la huelan, mientras florezca y elotee. Que los «Managuas» no me la rieguen de las malas aguas, quemándola y arruinándola; que los granos de las mazorcas sean apretados y galanes, como mazorcas primerizas y como collares de dientes, y yo, después de la cosecha, daré las mejores con una gallina ponedora para el señor Cura, y una palmatoria de cera para Tí, como *Pagre* que eres de mi pueblo y mi gente. Sabé y entendé, *Singior* mío, que siempre he creído en Tí, como Salvador y bueno para el natural que cumple y teme el mal, respetando el arado el día domingo; que tus servidores los santos me ayuden en esta mi siembra y alejen con el viento el chacuatete y el mapache que comen sin trabajar nunca. Librame también del tacuazín, alma de brujo. ¡Patroncito! Hablale a tu *Pagre*, creador del universo, y a la Paloma del Espíritu Santu para que Trino en Uno Personas, y ambos todos y verdadero, me ayuden también en esta siembra. Dios te lu pague, Táta, Nutécu, Tutécu pa Diush Táta. Amén."

El gran Prioste de la Cofradía de La Asunción, reza en *lengua* su oración:

ORACION EN NAHUATL PARA SEMBRAR EL MAIZ

¡Ay! San Jusé, Tutécu pal naja quen ni quen níccha créer, quiúni nicnéqui shíccha, mu milagru, nujpac ticní nu siembrachín, Tutécu milagrusu. Taja titecuyu güey paraje Táta, quen níccha créer ticmu tuquey, quiúni shíccha mu milagru, niúni metzhuica semu tágüil pal taja Táta; naja ni pobre, sema canú trabaju ni pánu, nu Tutécu núpal.

EN ESPAÑOL:

¡Ay! San José, Dios mío, así como creo, así quiero que hagas un milagro, sobre mí y mi siembrita, Dios milagroso. Usted es dueño de grandes parajes, Táta; así como creo en tu nombre, así haceme el milagro; te llevaré una candelita para Usted, Táta; yo soy pobre, sólo por mi trabajo paso, Dios mío.

Esta oración la reza el Prioste antes de que él y los de su Cofradía se pongan a sembrar el maíz; ya otros de la misma Cofradía han preparado una gran olla con chilate de maíz sin cocerlo, y en medio del predio que han preparado para la siembra del grano, hacen un gran hoyo vaciando el chilate de la olla, quedando como un poso lleno del líquido lechoso. No le echan tierra, lo dejan así hasta que él solo se consume, mientras todos rodean el hoyo, unos rezando y otros observando que el líquido se consuma. Ellos dicen o llaman a esta ceremonia: «alimentar la tierra».

Inmediatamente que el líquido se ha consumido, se ponen a sembrar y una vez terminado el trabajo, uno o dos días después, el mismo Prioste con todos reunidos reza en voz alta esta otra oración:

AL TERMINAR DE SEMBRAR REZAN ESTA OTRA ORACION

EN PIPIL:

Santu Tutécu, Santu Juerte, San Jusé benditu, mamuquetza yec ni numil inté maquitalushti ini fracán güitz, tajatí defuensur paltejémet; shimuquetzácan yec. Musta niu nigüitz sempa. Cren Tutécu Pagre, Itelpúchi, Ispritu Santu. Amén.

EN ESPAÑOL:

Santo Dios, Santo Fuerte, San José bendito, que se pare bien mi milpa, que no la arrastre esta tormenta que viene; Tú eres defensor de nosotros; que se pare bien. Mañana vendré otra vez. Creo en Dios Padre, Hijo y Espíritu Santo. Amén.



Pintoresco rancho indígena de Izalco con su *tasto* florido al lado.

Se hincha el vientre de la tierra grávida en gestación sagrada de vida, que dará también vida. La tierra está esponjada, recibiendo el agua buena del cielo y los rayos del sol que la calientan. Por todas partes estallan brotes de verdes milpas; más tarde revientan las espigas doradas, y por fin, en la mata fuerte, alumbran las mazorcas, rientes, de líneas aperladas, mazorcas primigenias y galanas. Estas primeras mazorcas, todavía tiernas, son los elotes, y la fiesta oficial de los elotes se celebra el 25 de julio, día de Santiago, en alegres «atoladas», que son otros de los rituales alegres tanto de los indios como de todos los campesinos en general. Hacia el 15 de agosto se celebra el ceremonial determinado con «el doblado del maíz».

La fiesta de los elotes, que coincide con el principio de la canícula en el día de Santiago, determina también la fecha en que deben prepararse las tierras para las siembras de segunda, llamadas: «tunalmil».

El milagro esperado por el indio, ya vino. La bendición del cielo en el pan de cada día, está ahí, en las matas cargadas de mazorcas; si son tiernos *elotes*, destilan leche que saborean en guacales de atol, y al sazonar, la inseparable *cuma* del indio le ayuda en la *tapisca* del codiciado grano. El ritual de la *tapisca* es el más suntuoso entre los indios, pues él representa para los naturales tener asegurado el pan de cada día.

Todos los días, antes de la *tapisca*, el indio se pasea por su milpa contando las ma-

zorcas, a las que acaricia con la mirada y mima como a la muchacha que le va a dar su amor. Y cuando el día llega de la recolección, se ponen ropa limpia, se bañan, llevando a sus mujeres para que participen del premio de la tierra y el trabajo.

La fiesta de la *tapisca* es alegrísima: revientan cohetes, toman chicha y bailan al son de sus clásicos sones. Las primeras mazorcas que corta, las mide, las pulsa, y por el peso sabe de la calidad del maíz. Le encaja la uña a la tusa, la huele, y mordiendo, arranca unos granos que el molino de sus dientes tritura. Es el bautismo del maíz.

Y el indio recuerda y comenta cómo en el vientre de la Madre Tierra fecundó el grano, al riego de la lluvia que alimenta, y al contacto del sol que le da vida. Recuerda también a las primeras lluvias que hacen que la tierra se perfume como la mujer nueva. Y proclama que por ser tierra primeriza, el fruto de su vientre ha sido hermoso de fuerza primitiva.

Y después, dentro del rancho que bosteza el humo de la hoguera que arde bajo el comal, se lleva a cabo el ritual cuotidiano del suplicio de la carne del maíz sobre el barro al rojo que quema y purifica.

¡Generosidad de la tierra nueva, descansada, sin castigos de lava, ni agruras de rocas: llana, joven y fértil está ahí en la hostia blanca del maíz, que viene exhalando el vaho femenino del regazo maternal, para ofrendarse pródiga en el pan de cada día.

G. Antolínez en «Cristianismo en América», refiriéndose al maíz, dice:

"El Sol envía las nubes que lanzan la lluvia fecundante para las sementeras; éstas producen vegetales que, al calor solar, florecen, dan frutos, y de éstos se desprenden las semillas: *maíz*. Del último se obtiene pan y chicha: *pan*, sustento de la vida vegetativa, es *sangre*, que al vitalizar las células reconstruye los tejidos; o de otro modo: se trasmuta en *carne*.

"He aquí nuestra Eucaristía: el Sol Padre, crucificado en las cuatro direcciones cardinales, se transforma en *pan* y *vino* (chicha), que luego viene a ser carne de nuestra carne y sangre de nuestra sangre. Por ello, en los cantos rituales invocatorios de los aztecas, se denomina al Sol: «Señor de Nuestra Carne». ¡Ingénua, sencilla, admirable teogonía!

"Raro, o mejor dicho, no existe el pueblo indovenezolano que no celebre la danza del maíz, quemando copal ante el Idolo y agitando floridas panojas de tan útil planta. El Idolo es casi siempre (cuando no el arcaico), un santo del santoral católico.

"Este mito es idéntico al indo-europeo de Baco, Dionysos, Mithra, Orus; al chibcha de Zumé o Zué, y al maya de Bacab, o al queshua de Ynticsi-Viracocha."

Eran castas privilegiadas en nuestros indios, los sembradores de maíz y del cacao, cuya mazorca pródiga adoraban, incensariando con copal sagrado, en liturgia especial, la promesa del grano, que era para ellos alimento principal, y moneda bendita.

Así vivió y vive aún la raza de los izalcos, misteriosa y humilde, simbólica y uraña, altiva y rebelde; llena de poesía y leyenda, como el maíz perlado, como el barro perfumado y moreno, como la obsidiana que hiere y que mata, como la caña dulce que gime y que llora bajo la implacable tiranía del trapiche cruel... y se ofrece en un jarro de mieles milagrosas. ¡Así vivió la raza!

LOS IZALCOS Y SUS DANZAS

Izalco es un pueblo de raza, hundido en la sombra de los tiempos. Más allá de las casas encaladas y chatas por rojos tejados coloniales, duermen sobre una altura dominando el panorama magnífico entre el Volcán y el mar Pacífico, las ruinas de la arcaica ciudad donde la antigua sombra se convierte en piedra. Piedra que evoca a la historia y provoca a la leyenda. Fragmentos de muros y pilastras que fueron en otra época un gran templo, residen allí, con resaltos de un estilo, apretado por las centurias y teñido con la grana viva de los recuerdos. Los muros huelen a moho, y la yerba agradecida con las trepadoras campánulas se rizan cariñosas sobre todo lo que fué, para seguir multiplicándose hacia el arranque de la cordillera. Y allá abajo, en una hondonada de estas tierras indias, el pueblo de raza pura y humilde de los izalcos: ranchos de paja, huipiles y cacaxtles.

Hay fiesta en el pueblo, y los indios bailan en la plaza. Es 24 de diciembre. Algunas

de las piedras donde repican sus pies, palpitan de recuerdos, porque la plaza es una parte de los pisos del antiguo templo. La gruta que está junto a la iglesia, está hecha también de piedras inmemoriales, y frente a la iglesia se levanta la jaula prisión en donde canta y llora «María Asunción», la campana legendaria, que pasó muchos lustros medio sepultada entre las ruinas del antiguo templo. La voz de «María Asunción» es musical y sonora: voz de oro, voz de bronce. Esquila colonial que regaló Carlos V, Rey de la Madre Patria. Es la niña mimada de los izalcos. Es su preciado oráculo. Hechicera de bronce que en las noches fatídicas para la raza, anuncia con su voz bruja, profecías dolorosas, pero que algún día serán también de redención, esperanza y amor...

¡La campana tiene «encanto!»

¿Quién lo dice?

¡La tradición!

¡Sólo manos puras pueden tocarla...!

¿Por qué?

¡Perderá el «encanto» y puede enmudecer...!

"¡Mágica campana, oráculo encantado, no pierdas tu poder...!

Así reza el indio.

Una sola campanada de «María Asunción», y el pueblo entero se pone devotamente a escuchar... ¡Es la clarinada de alerta para sus hijos los izalcos!

Hubo india que tejiera una faja primorosa para ceñir con ella el vientre sonoro de «María Asunción». Era una ofrenda que ella hiciera en promesa. Y otro indio le tejió una guirnalda con las palmas del Domingo de Ramos, para un voto a la Semana de Pasión...

La Señora Campana, es Madre Soberana del pueblo de los indios pipiles.

¡JEU! ¡JEU! — (AREYTO)

Los muros de las ruinas del antiguo templo, mudos e impenetrables, contemplan severos a la multitud que danza frente a ellos. Estos muros parecen los espectros de la antigua sombra que siguieron protegiendo calladamente a la raza que se mueve y que danza.

Es víspera de Navidad. Poco a poco van llegando los diferentes grupos de danzantes y coristas a la plaza. Las cofradías del «Padre Eterno», de «La Virgen de los Remedios», del «Niño Jesús», de «La Asunción», etc., etc., han ido desfilando cada una con su coro de «¡Jeu! ¡Jeu!», portando las típicas garruchas de mazorcas lozanas y prometedoras.

Rodeados de las mujeres, danzan en bandos diferentes, cada bando una Cofradía y cada Cofradía con su música especial. Cada grupo está atento a su canción individual, para contestar cuando corresponda a su movimiento y con el grito de ¡Jeu! ¡Jeu! Hay continuidad, sin embargo, y se completan de uno a otro. Las disonancias de los diferentes grupos forman una polifonía híbrida, sui géneris, pero que llega a fundirse como el barro de las cerámicas.

Clamorosa y abejeante la plaza, es como un pequeño mundo encerrado en un panal de evocaciones y recuerdos. Bajo la síncopa inoportuna del tambor y la híbrida clamorancia de los coros, los bailadores indios de las diferentes Cofradías se funden con las piedras de las ruinas del antiguo templo. Danza y ruinas, son arcaicas. La raza también es templo en ruinas. Y la Iglesia nueva, también tiene ese sabor rancio, a pesar de las galas pasajeras con que la engalanan en cada fiesta.

Todos los pueblos han cantado desde su origen, obedeciendo a esa necesidad imperiosa en el hombre de expresar sus sentimientos por lo bello y lo grande. Nuestros indios también antiguamente cantaron sus tradiciones, sus deseos y esperanzas, cantaron a sus dioses en los ritos sagrados, mucho antes que se conociese la forma expresiva de la escritura. Sabido es que en todos los pueblos de Indo-América, una de las fiestas y ritos más generalizados y solemnes fué siempre al «Dios de las Lluvias» (Gran Señor de la Lluvia), llamado Tlaloc. Ante el ídolo que representaba al dios, hacían sus ritos, sacrificios, danzas y coros para que el «Gran Señor» les protegiera y les diera mejores cosechas en la siembra del grano nutridor. En Cuzcatlán nuestros abuelos precortesianos hicieron lo mismo; cantaban en coro en su lengua que hablaba cada pueblo, para pedir las gracias en sus siembras; unos en náhuatl, otros en lenca o en lengua chorti, otros en pocomame, etc. Así en las tierras de los Izalcos antiguamente, se cantaron estos coros en lengua

náhuatl, ante el ídolo Tlaloc (dios de las lluvias); pero después de la conquista, como sucedió con todas las danzas y ritos idólatras, convertidos y catequizados al cristianismo, estas ceremonias fueron ante Dios, y ritos del culto católico.

Por eso al celebrar las fiestas de la Pascua de Navidad, los izalcos entonan sus coros, para pedir al Niño Dios la bendición a sus mazorcas sagradas, y su protección en sus cosechas de maíz. Todas las noches desfila la población indígena en procesiones, desde el 24 de diciembre hasta el día de los Reyes. En la Noche Buena, se escucha en el pueblo una tempestad de tambores. Las distintas Cofradías se preparan para el ritual de esa noche. Hay ofrenda de mazorcas. Aparecen entre las once y doce de la noche, acompañando al Niño Dios de María a la Iglesia de La Asunción. Los tambores de las numerosas Cofradías repican llamando a sus cofrades; cada uno tuntunea su toque especial, al que acuden presurosos con la ofrenda de garruchas vistosísimas, con cintajos de colores y reliquias que bendicen las pujantes y galanas mazorcas, siete de cada color de los cuatro maíces: blancas, rojas, amarillas y negras. Estas mazorcas, van ensambladas en las estacas, que los indios designan con el nombre de «manos».

Hay un árbol especial de largas y rectas varas, que le nacen a corta distancia otras ramas delgadas, propias para ensartar en ellas las mazorcas. A este árbol le llaman «árbol de la garrucha».

Reunidas las Cofradías, se dirigen a la Cofradía Mayor, y después pasan todos a la Parroquia de La Asunción. Se compone el desfile de las Cofradías de un número de 80 a 100 indios y a veces llega hasta 150. Al llegar a la Iglesia referida, comienzan a entonar los coros del «¡Jeu! ¡Jeu!» hasta que nace el Niño.

La procesión de las Cofradías es trascendental y solemne; cada Cofradía, como ya hemos dicho, lleva su cuerpo de músicos; también cada uno lleva su cantador, que en todo el trayecto, canta con voz monófona y entonación especial, a manera de «cantilena» litúrgica, las estrofas de ritual, que contestan con pávido alarido los coros del «¡Jeu! ¡Jeu!»

Inicia sus coros la Cofradía del «Padre Eterno» con el cantador más famoso de la comarca: el indio Zacapa. Después de limpiarse la garganta con una tosida y escupir estrepitosamente, Zacapa comienza a cantar sus estrofas sonsoneteando una melodía en Sol Mayor, y en ritmo de 2/4:

COPLAS DE LOS COROS

Vengo a cantar un volado (a)
que para este cumplimiento,
m'hizo un poeta mero fregado
con sal y con sentumiento.

¡Jeu! ¡Jeu!

Es señor muy ilustrado
y hombre de pensamiento,
don Chico Herrera Velado
al que oirán dentri'un momento

¡Jeu! ¡Jeu!

Ya la luna ya salió
y el lucero no aparece
ya los pajarillos cantan
ya me voy porque anochece.

¡Jeu! ¡Jeu¡

Pajarito colorado,
prestame tu eleversión
para sacarme esta espina
que llevo en el corazón.

¡Jeu! ¡Jeu!

"Como el atol de piñuelas
se cambea tu querer.
¡Que sea cueshte o tetelque (b)
lo mesmo me cae bien!"

¡Jeu! ¡Jeu!

"Ya porque ves que sos blanca
crees que sos rosa de altar.
También las yucas son cheles,
pero no sirven sin sal".

¡Jeu! ¡Jeu!

"Después de quererme tanto
te juistes con mi patrón.
Pero me queda mi corvo
que me cuida más que vos".

¡Jeu! ¡Jeu!

"No me plegaré —me dijo— (c)
al irse a San Salvador,
y ayá se quitó el refajo,
y de al tiro me olvidó" (d)

¡Jeu! !Jeu!

(a)—Volado: asunto, motivo.

(b) — Cueshte: suave, fino; tetelque: pegajoso, astringente; (c) — Plegaré: ponerse enaguas como las ladinas; (d) — De al tiro: de momento.

Por aquí pasó una pava
chiguitita y vuladora,
que en las alas lleva flores
y en el picu mis amores.

¡Jeu! ¡Jeu!

Y ya me voy despidiendo
porque ya no puedo más,
y aquí te dejo mi caite
para que te lo comás.

¡Jeu! ¡Jeu!

Si triste se queda la Luna
cuando el Sol no le acompaña,
cómo se quedará el hombre
cuando la mujer lo engaña.

¡Jeu! ¡Jeu!

Mi tío me dió un consejo
despuesitu'e loración
que nunca me enamorara
de mujer de pañuelón.

¡Jeu! ¡Jeu!

Antes de morir Chilano
le encargó a su hijo Juanillo,
que le cosiera el fondillo
al pantalón de su hermano.

¡Jeu! ¡Jeu!

Ya me voy despidiendo
verde cojoyo de caña,
qué triste se pone el hombre
cuando la mujer lo engaña.

¡Jeu! ¡Jeu!

Ya me voy despidiendo,
verde cojoyo de yuca,
yo tengo una mi negrita
con colochos en la nuca.

¡Jeu! ¡Jeu!

¡Viva el Sol! ¡Viva la Luna!
¡Viva la flor del amate!
Muera ño Chico Peludo
tata de Luis Tecomate.

¡Jeu! ¡Jeu!
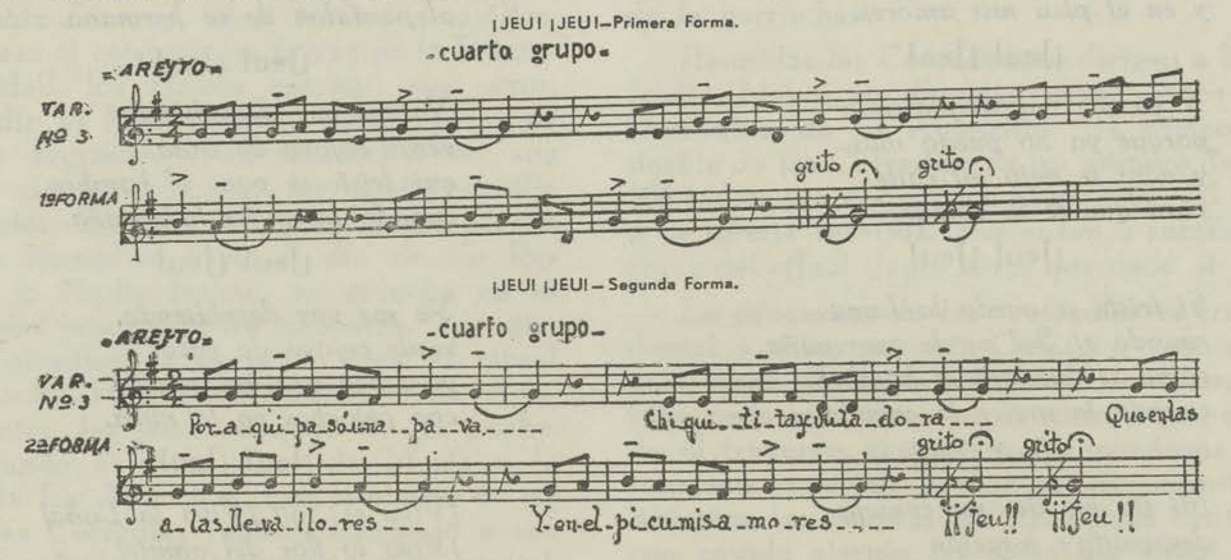


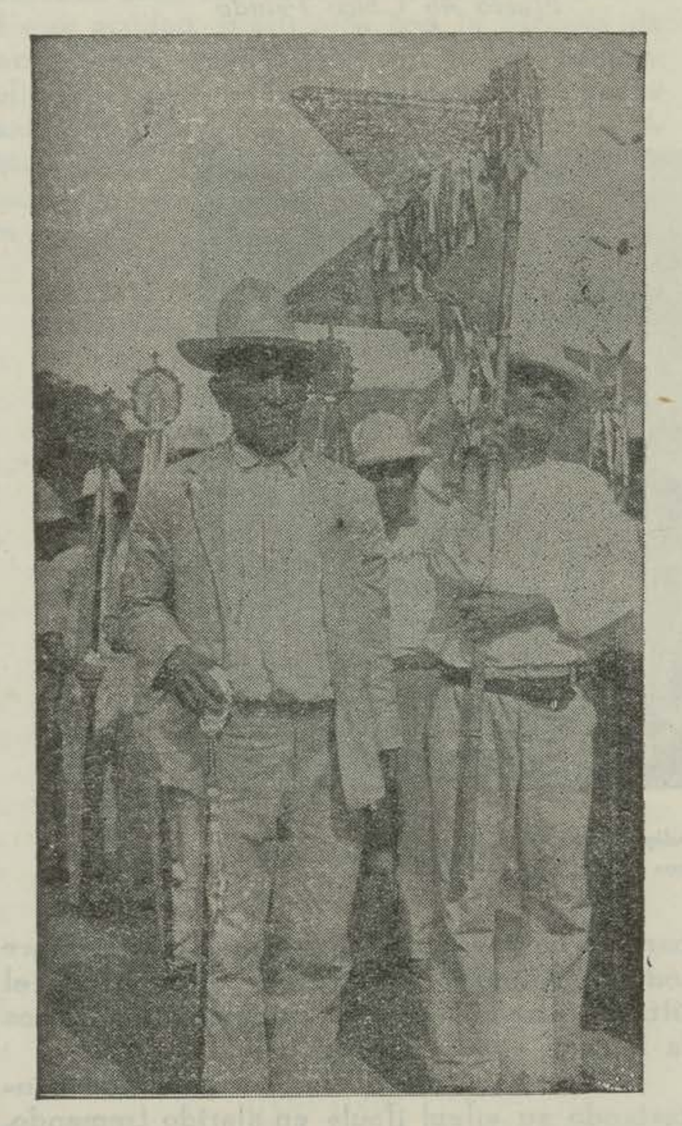
El Alcalde y Regidor de la población indígena de Asunción de Izalco, seguidos por la «Cofradía del Padre Eterno» y los Coros del ¡JEU! ¡JEU!

El cantador de cada grupo canta sus estrofas, y al terminar, todos los de las garruchas contestan en coro: «¡Jeu!» «¡Jeu!»... y así hasta que canta el cantor de la última Cofradía. Después cada uno de estos grupos se va a cantar sus cuartinas a su Cofradía y enseguida van a casa de cada cofrade, hasta que terminan con todos ellos; la noche no es suficiente para el largo recorrido, ocupando casi siempre todo el siguiente día para dar término con el último cofrade. A esta ceremonia los izalcos la llaman: «dar cumplimiento».

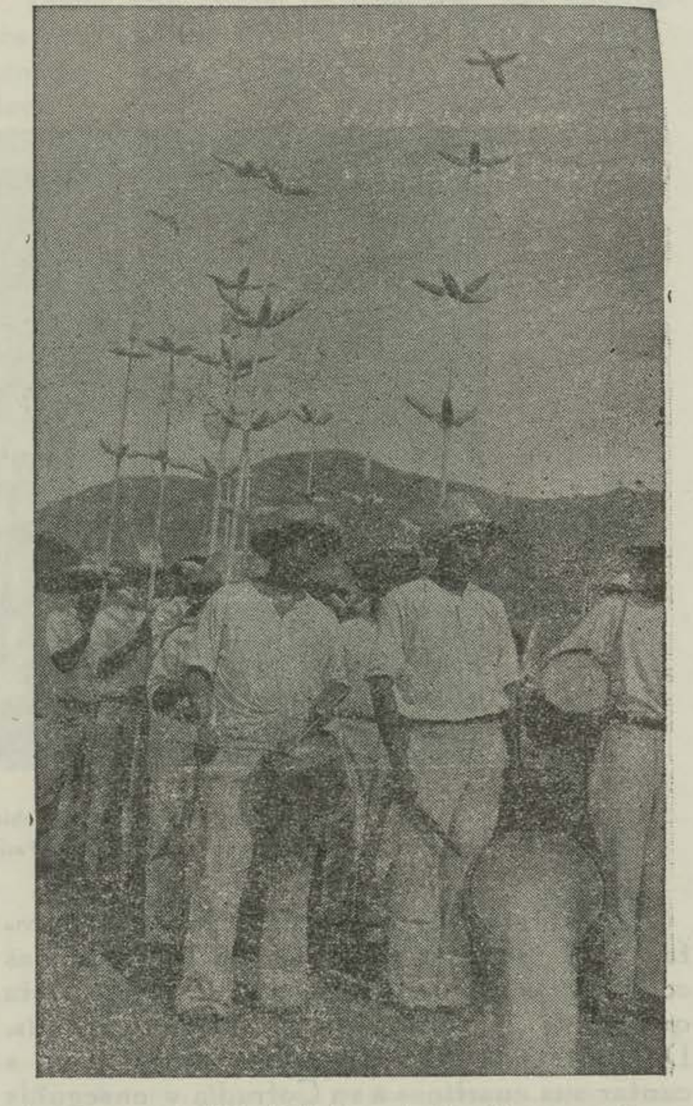
Toda la indiada de los coros ha ido contestando su «¡Jeu! ¡Jeu!» en alarido tremendo, pávido y aterrador, lanzado por un conjunto disonante, de encontrados y diversos tonos.

Es un grito de bárbara evocación. Mientras cada Cofradía ha ido cantando sus estrofas, los rezongos del tambor, el atabal, la zambumbia y el sacabuche con su *"adecuado sobijeyo"*, va marcando con excitantes ¡fu-fú-fá! ¡fu-fú-fá! el ritmo inquietante y continuo de los bailadores.





Alcalde indígena de Izalco, con el Prioste, llevando el famosísimo GUION, seguido por todos los Cofrades que portan las Sagradas Insignias de la Cofradía.



Los Coros del ¡JEU! ¡JEU!, llevando las típicas garruchas, acompañados por cuatro ataualnés, el tamborcito inseparable de nuestra música primitiva.

ESTUDIO

Una parte del análisis de estas dos variantes o variedades, ya la hemos visto en la Primera Parte de este ensayo; por eso ahora me concretaré a otros puntos en el presente estudio.

En primer lugar esta fiesta del «¡Jeu! ¡Jeu!», antiguamente en época anterior a la Conquista, era para celebrar al dios Tlaloc, (Gran Señor de las Lluvias), a quien honraban en el mes «Atemuztle» (que corresponde a diciembre de nuestra época) y dicho festival caía exactamente del 22 al 24 del referido mes. Pero los misioneros catequistas, aprovechando la coincidencia de la fecha con la fiesta de Navidad, enseñaron a los indios a dedicar al Niño Dios los rituales que antes dedicaron a Tlaloc. Los izalcos cambiaron a Tlaloc por el Niño Dios, pero la forma y las reminiscencias paganas, quedaron fuertemente enraizadas en sus ritos tradicionales.

Prueba de ello es el número 7 en las mazorcas de sus garruchas, que recuerda al dios siete de los mantenimientos: «Dios del Maíz», y recuérdese que en la iconografía mexicana es presentado por siete mazorcas de maíz incrustadas en el cuerpo de una serpiente, llamada «Chicomecoatl» (serpiente siete). Por otra parte, los cuatro colores del maíz que ponen en las garruchas: siete mazorcas blancas, siete rojas, siete amarillas y siete negras, recuerdan a los cuatro rumbos o cuatro mansiones sagradas hacia las que antiguamente se dirigían nuestros toltecas a sembrar el maíz. Y luego la ceremonia de «botar el palo» que es una reminiscencia de la «Caída del Xócotl».

«Atemuztle» quiere decir «bajamiento de agua», y en este mes hacían grandes ceremonias a Tlaloc, para pedir la lluvia buena en la época de comenzar a sembrar el maíz.

Este espécimen de los izalcos es uno de los más raros ejemplares, que por el aislamiento hasta hace pocos años de este grupo de raza, y por esa tenaz persistencia que existe en el indio en conservar sus tradiciones (especialmente las de carácter religioso), ha podido llegar a perdurar hasta nuestros tiempos.

Es la única forma de areyto, del antiguo areyto que se encuentra en todo el territorio de Cuzcatlán. No hay otro en toda la República, ninguna otra forma o ejemplar, que pueda comparársele o parecerse.

Ya hemos dicho que pertenece a la esfera del movimiento cerrado, no sólo su danza de «paso revertido, o paso del peregrino», sino también la melodía de suave y hierática estructura, que se halla en marcado contraste con el tipo recitativo y de salmo de los coros, cuyo canto está representado en los dos ejemplos musicales o variantes (véanse las variantes No. 3).

Uno como se cantó antiguamente (ver primera forma).

La primera forma vaciada en los cinco tonos del pentátono, los cuales se repiten en corcheas en un diseño que dura tres tiempos de compás binario, haciendo reposo en dos negras, y así se repite el diseño hasta concluir.

Antes de pasar adelante en el estudio de la melodía es necesario conocer la forma en que bailan el areyto, como lo veía yo cuando tomé la música y demás detalles el 24 de diciembre del año de 1925.

Los pasos del areyto eran como sigue: uno, dos pasos adelante, uno atrás y otro al punto de partida; uno, dos pasos adelante, uno hacia la izquierda y el cuarto al punto de partida.

No queda lugar a duda después de este análisis, que este areyto de forma tan arcaica, tanto en su música como en la danza, usó «del paso del peregrino o Procesión Saltarina», marcando al mismo tiempo en la dirección de sus pasos el «Signo Escalonado», quedando perfectamente demostrado, que el «paso del peregrino o Procesión Saltarina» fué empleado por los antiguos toltecas, y que este paso lo emplearon porque simboliza perfectamente el «Signo Escalonado» que a su vez representaba «cielo y tierra» o las cuatro mansiones sagradas.

Además, su clara disposición simétrica en el diseño melódico nos está probando hasta la evidencia lo que vengo a afirmar, y que ya he demostrado. Todas las frases de sus cadencias giran invariablemente sobre la tónica "Sol" y los otros tonos o grados del pentáfono, hace la reversión y avance del «paso del peregrino» y del «Signo Escalonado». Y en las dos últimas cadencias se ve claro la respuesta y terminación del tema melódico. Esto es una genuina formación melódica del estilo y forma primitivo y autóctono.

CANTO.—Unas Cofradías cantan la estrofa en «tono de lección» que contrasta con el de «letanía» que entonan los coros. En cambio otras Cofradías entonan las estrofas en forma «antifonal» o «responsorial» y entonces los coros dejan la forma de «letanía» para estallar en un grito salvaje, pávido y terrible de: ¡JEU! ¡JEU!

La torturante monotonía de la repetición indeterminada de la música y de la cantilena ([a]) en las estrofas origina el éxtasis.

"Ese grito irrefrenado, de cuya altura cae la voz repentinamente, sin progresión arquitectónica alguna, sin transición entre la tensión y la distensión: eso es el éxtasis".

La danza en forma de areyto la ejecutan con «el paso del peregrino», en ritmo lento, y movimiento cerrado, hierático, acompañada también por el canto, o con el sonido horizontal de la percusión del tambor.

¡Qué modelo impresionante nos da este espécimen de los izalcos!

Por una parte con su restringido y casi atormentado «canto parlato» en una melodía que no pasa de los cinco tonos del pentátono y en forma muy sintética, pero hierática, religiosa e integrada por una voz solista y respuesta del coro.

Lo más raro en este areyto o coro de los izalcos, es que siendo esta danza, hierática y en armonía con el cuerpo, usen del canto «recitativo» y no enteramente melódico como correspondería a su forma de danza que está en «armonía con el cuerpo». El factor decisivo estriba en que rebasando la órbita de algunas tribus, el «canto hablado», "invade las culturas a veces más evolucionadas y que también poseen estructuras tonales incomparablemente más ricas. Su reino principal es el shamanismo" (en nosotros nahualismo).

"Donde el médico brujo realiza ceremonias religiosas, la música se acerca a la entonación litúrgica. Y de los cantos del médico brujo el recitativo ha llegado a través de una larga cadena hereditaria hasta la liturgia de las religiones más elevadas: vive en el «Shaman» del hindú, como en el «Leinen» del judío y en el «Lectio» de las iglesias cristianas". (Sachs).

Por eso hemos encontrado esta forma en los izalcos, pues es famosísimo el médico brujo en ese grupo de raza, al cual llaman: «el brujo Cunepa» o «Cunepán».

Es famosa también la tierra de estos pipiles, por sus prácticas de «nahualismo» o brujería, y así se explica, que conforme lo descrito por Sachs, el canto «hablado», como el «recitado cantado», sea propio en los lugares en donde impera el shamanismo (o nahualismo). "En donde el «shamanismo» o sea la brujería o «nahualismo» perdura como forma natural suprema, encontramos dos elementos de estilo uno junto al otro: el canto «hablado» o recitativo, y el recitado «cantado» o «canturreado». Un tercer elemento es la exclamación excitada, enfática, patética, y el cuarto es la carencia de toda forma de canto clara y simétrica».

Esto se hace muy evidente en la canción indígena pura, siendo muy difícil clasificarla.

Así, pues, por otra parte continuemos examinando la melodía de la estrofa en la segunda forma (que es como la cantan ahora), que las diferentes Cofradías entonan alternadamente por el guía de canto que cada una lleva y el coro.

En esta segunda forma, la melodía abarca un pentátono o sea cinco sonidos (véase el ejemplo para determinar mejor). Los pasos de la melodía van de tono a tono; sólo la segunda frase tiene un paso de intervalo de tercera descendente y otro de cuarta ascendente «RE-SOL», y en la primera y última cadencia hay un paso de semitono «SOL-FA sostenido». La progresión es diatónica, tanto en los giros ascendentes como descendentes, exceptuando la segunda cadencia que ya dijimos, hay una 3a. (tercera) descendente y una 4a. (cuarta) ascendente. Estos dos intervalos, el de tercera descendente viene preparando el salto del otro intervalo de cuarta a su

---

(a) CANTILENA. —Sachs refiriéndose al vocablo «Cantilena», dice:

"La palabra cantilena no debe entenderse como *cantio lenis* (canción suave) en el errado sentido moderno que la concibe como una melodía suave y fluyente, sino por el contrario, en el sentido verdadero y original de una canción monótona. Las cantilenas eran cortas canciones de danza, muy pegadizas, que se repetían muchísimas veces".

Cada cantilena estaba integrada por:

Refrán: responsorium, refractorium, ripresa, volta.

Verso: versus o pes.

"Resulta interesante notar que los nombres dados a las distintas partes de la canción, son palabras relacionadas con el movimiento: volta significa «vuelta» y pes versus, significa «pie tornado». Aquí el lenguaje técnico de los poetas y los músicos ha conservado fielmente el concepto de la danza de retorno que permanece en el fondo de todas las reformas de canto".

vez, de «RE-SOL», es un anticipo o anuncio del grito del coro, que también es con el intervalo de cuarta ascendente de «RE-SOL».

Estos intervalos de *tercera* y de *cuarta* en la música de los pipil-toltecas son muy frecuentes y especialmente en el medio de la melodía, pero el salto de estos intervalos en el diseño melódico, no lo ejecutan en el baile del areyto, sino que lo expresan levantando las garruchas en que van ensambladas las mazorcas de maíz con los cuatro colores.

La danza revertida es de cuatro pasos, los colores del maíz que llevan en las garruchas son cuatro, la forma de danza es «el paso del peregrino», va marcando «el Signo Escalonado» o sea hacia los cuatro rumbos o sea las «cuatro mansiones sagradas».

Recordemos ahora que el número cuatro era y es el número sagrado para los pipil-toltecas, y también de los maya-lencas, aunque en éstos hay ciertos distintivos en la manera de mover el cuerpo, pues los lencas al danzar parecen palmeras movidas por el viento, y los movimientos de una sola pieza de la cabeza a los pies, les hace parecer como si fueran en pos de una visión, o como si los danzarines fueran movidos por los hilos invisibles de un mandato hipnótico.

Los pipil-toltecas de Izalco y los pueblos de la jurisdicción de nuestra ciudad capital, danzan también con todo el cuerpo o sea de una sola pieza, pero su porte es más hierático y la figura en los pasos de la danza cae más a plomo.

Lo más característico y sorprendente de esta melodía del ¡Jeu! ¡Jeu! es que ella misma en el movimiento melódico de sus frases, nos está demostrando la forma «revertida» del «paso del peregrino» en sus cuatro cadencias. En las dos primeras: uno, dos pasos adelante y uno atrás; en las dos últimas: uno, dos pasos adelante y uno a la derecha; uno, dos pasos adelante, y uno a la izquierda.

Esta melodía que fuerza sus motivos parciales en una antifonía estrictamente simétrica, en una forma de canción a la manera de la liturgia indígena, casi en estilo medioeval, tenemos dos primeras frases que terminan en cadencia provisional, una tercera frase cuya cadencia sube a la nota más aguda del diseño melódico, y una cuarta frase finalizada en cadencia auténtica descansando en la tónica «SOL». Dos de las frases terminan y descansan en la misma nota «SOL», menos la tercera cadencia que apoya la voz en la nota «SI», la más aguda del diseño melódico de la canción, para luego descansar en la nota «LA».

Esta forma de la canción permanece firme y constante en su ritmo que es binario y se ejecuta calmada y apasionadamente. El movimiento de la danza, así como en la música, es cerrado, llevando anhelo de estatismo y simetría. Es también la misma disposición contemplativa, ferviente, imperturbable que por el dominio de aquellas castas sacerdotales, le imprimieron estas características que han perdurado a través de centurias de años.

La tribu de los izalcos, una de las más primitivas de los pipil-toltecas, de quienes he tomado este areyto, "gustan de la repetición del motivo como si fuera un friso ornamental". Cosas así se han conservado como substrato en muchas culturas elevadas.

Este areyto del ¡Jeu! ¡Jeu! es un modelo precioso de la efectiva fusión del canto cerrado y de la danza de retorno, del descenso, elevación, avance y retroceso tanto en la música como en los pasos del areyto, características todas de las formas rituales de la música y danza primitivas.

Pero especialmente en la música del ¡Jeu! ¡Jeu! de los izalcos, la estructura melódica parece hallarse inseparablemente vinculada al carácter rector distintivo de ese pueblo de raza.

EL TIGRE

(Pascol)

De todas ls cosas que pueden imitarse, el animal ha sido un motivo no sólo de devoción religiosa, sino de gran interés imitativo para las representaciones danzantes de nuestros indios. Siempre en movimiento, ya sea en la busca de elementos, en la embestida del ataque, en la huida (constantes movimientos de distintas maneras y ritmos) está vinculado a la actividad motriz del hombre y es tan extraña su conducta que encanta y cautiva constantemente. Y entre todos los pueblos indígenas, los danzarines imitativos de imagen

móvil de animales, son aquellos para quienes la caza propaga y mantiene la vida y con quienes la actividad enteramente sensorial y afectiva, propia de la vida animal, coexiste naturalmente.

Es así como podemos comprender la posición especial que ocupa la danza imitativa de los animales. El indio, no sólo imita los movimientos y ritmos de los animales que le son familiares, sino que trata de reproducir sus pasos con artificiosa perfección. Es todavía la talentosa herencia de nuestros antepasados, que dejaron la muestra demasiado elocuente en los grabados en la piedra de estas danzas de animales o pascoles sagrados. Es el mismo talento que nos permite admirar las vívidas representaciones de la realidad prehispánica que observamos en las pinturas de los códices y en los grabados y bajo-relieves de los templos toltecas y mayas. Es el mismo talento que admiramos en la habilidad de nuestros indios y ladinos del campo para reproducir hasta el grado de la ilusión, sobre la única cuerda de fibra o de acero de su arco musical de La Caramba, de tono armonioso y con la ayuda de la varita mágica que la hace sonar, reproduciendo o imitando el sonido que producen en su marcha los habitantes del mundo animal.

Para nuestros indios, en ese mundo de ideas totemistas al que van enlazadas muchas de sus costumbres y ritos, la danza imitativa de animales se origina en cuatro ideas: el rito al totem sagrado al cual representan; el conjuro de la caza; el alma del animal o nahual, reciben su propiciación en la danza; y el último, que algunos animales tienen poder mágico propio: dirigen la lluvia y la luz solar. El imitarlos en sus características distintivas significa apropiarse de su poder mágico y utilizarlo.

La danza imitativa de animales, pertenece por lo general a las culturas básicas, y en la categoría de las culturas de tribu, se encuentra en aquellos pueblos considerados patriarcales y totemistas. Casi todos los pueblos de Indo-América poseen danzas imitativas de animales, porque casi todos ellos tuvieron o practicaron el culto totemista.

El motivo básico de estas danzas imitativas de animales, no es jamás en estos casos el deseo exhibicionista, no; la danza sirve para alcanzar el aumento de animales que sirven para la alimentación; sirve también para desagraviar a los animales protectores o nahuales, porque en los indios todavía subsiste la creencia de tener vinculación sanguínea y atadura fatal por medio del nahual con ciertos animales.

A esto se debe el origen de los antiguos «pascoles», que por herencia tradicional aún se conservan en algunos pueblos indígenas.

El «Pascol del Tigre» es uno de los más antiguos de los izalcos; por eso tuve empeño en buscar el motivo musical más antiguo, pues estas cosas ya están desapareciendo y dentro de algunos años ya no existirá ni el recuerdo.

Va un grupo como de ocho a diez indios disfrazados, según el papel que desempeñan; el asunto de la pantomima presentada en este pascol es la cacería del tigre, que después de muchos giros y bailes con pasos que representan las precauciones y atisbos para llevar a cabo la cacería, ésta se efectúa después de muchos giros y saltos, que hacen las delicias de los espectadores.

Este baile del «Pascol del Tigre» conserva aún (fué tomado en el año de 1921) las características muy marcadas de un baile primitivo que tiene mucho de sugestivo y atrayente, y por la forma cerrada en que se ejecuta todavía, creemos que poco ha variado de como fuera en épocas más lejanas, pues conserva todavía la forma hierática y ceremonial con sus pasos casi religiosos o rituales.

Los bailadores llevan como indumentaria un calzón de manta corto o arrollado hasta la rodilla, descubierto el tronco, y llevan en la cara máscaras de madera que representan caras de hombres que, según algunos, representan a sus antiguas deidades. Estas máscaras en realidad tienen algo de extraño y singular.
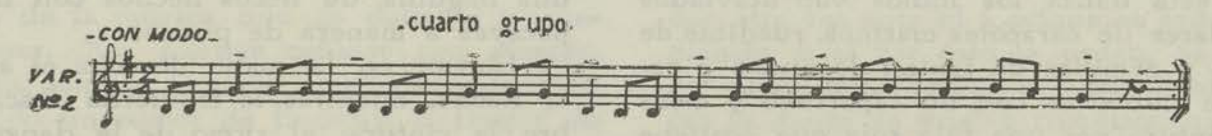
El que hace de tigre, lleva un vestido arreglado con pieles de tigrillo de nuestros bosques y montañas, y en la cabeza una máscara hecha de embreado que representa la cabeza del tigre.

El grupo musical estaba compuesto de una marimbita de tecomates muy primitiva, además acompañaba un tamborcito pequeño, llamado ataualpé y una flautita de carrizo de sonido bastante fino y agudo. En una bandeja de agua colocan un huacal de morro grande embrocado y con un bolillo le dan, al ritmo del son, produciendo un ruido especial, parecido al del tepunahuaste. En este «Pascol del

Tigre» se coloca una enrramada en forma de trampa y se suben a buscar a la fiera, al compás de la música, sin perder el ritmo.

Este baile de pascol de los izalcos es una forma directa de los antiguos bailes de los toltecas.

EL TIGRE — (Pascol)



ESTUDIO

En la Primera Parte de este estudio, se encuentra el análisis de esta melodía, apuntada o clasificada en el Cuarto Grupo, Variante Nº 2. Sólo nos referiremos a otros puntos con relación a la danza.

Es notorio en esta melodía, la imitación del paso del tigre en el movimiento del diseño en notas, dándonos la impresión exacta de los pasos de la fiera, lentos y cadenciosos en la silenciosa montaña. Ese ritmo andante de la curva melódica, que acusa desde luego una melodía cerrada, no puede ser más expresiva y elocuente. La danza de este pascol también es cerrada.

La melodía está vaciada en un pentátono perfecto, cuya tónica es SOL, sólo que la cuarta nota del pentátono RE está invertida a la octava baja. La melodía se mueve solamente en cuatro notas del pentátono: SOL, LA, SI, RE (octava baja), faltando la nota MI para completar el pentátono.

Este movimiento tan estrecho y cerrado, sólo se encuentra en las melodías de la música muy primitiva.

En años posteriores, con la evolución de esta danza, un autor anónimo agregó una segunda parte, la cual ya tiene una extensión que sobrepasa a la medida del pentátono, y esto denuncia que esta segunda parte fué agregada en época moderna. Por eso, en el riguroso análisis de variedades clasificadas como música primitiva, suprimí la segunda parte, porque, como época, no concuerdan.

Ahora este baile o «Pascol del Tigre», lo acompañan con otras músicas, pues ésta hace muchos años que la recogí y probablemente el que la tocaba murió sin dejar herederos de su tradición. ¡Cuántas cosas de la raza se habrán perdido así por no haberlas recogido!

Véase la Segunda Parte en la página de Sones de Izalco. Nº 2. En esta Segunda Parte, la melodía se mueve en la extensión de una octava (escala completa de SOL mayor), forma que no conocieron en el Continente Americano, sino mucho tiempo después de la Conquista, pues aún en Europa, en la época de la Conquista, imperaban todavía las formas del Medioevo y del Renacimiento.

Recordemos un poco la Historia de la Música.

Guido d'Arezzo, (995 - 1050), monje benedictino, fué quien ordenó estos elementos de la música, haciendo dos innovaciones muy importantes: 1ª, dar nombre a las notas, tomando la primera sílaba de cada fragmento de un himno de San Juan Bautista:

UT — (DO) queant laxis.
RE — sonaris fibris
MI — ra gestorum
FA — muli tuorum
SOL — ve polluti
LA — bii reatum
S — ancte I — oannes.

El SI fué agregado en el siglo XVI.

La segunda innovación de Guido d'Arezzo fué: fijar la posición de las notas por medio del tetragrama, en el que cada una de las líneas tenía un color diferente.

Así, pues, en la época de la Conquista, la música que trajeron los españoles no pasaba de la extensión de seis notas, pues hasta en ese siglo XVI se agregó el séptimo grado o sea la nota SI.

La música del Continente Indo - Hispano, antes de la Conquista, nunca pasó de la extensión de cinco notas, ya sea en la forma arcaica del pentáfono o del pentátono. Por eso en la clasificación de variantes de la Primera Parte de este ensayo, está perfectamente explicado y analizado el origen y épocas al cual pertenecen las variantes de los diferentes grupos.

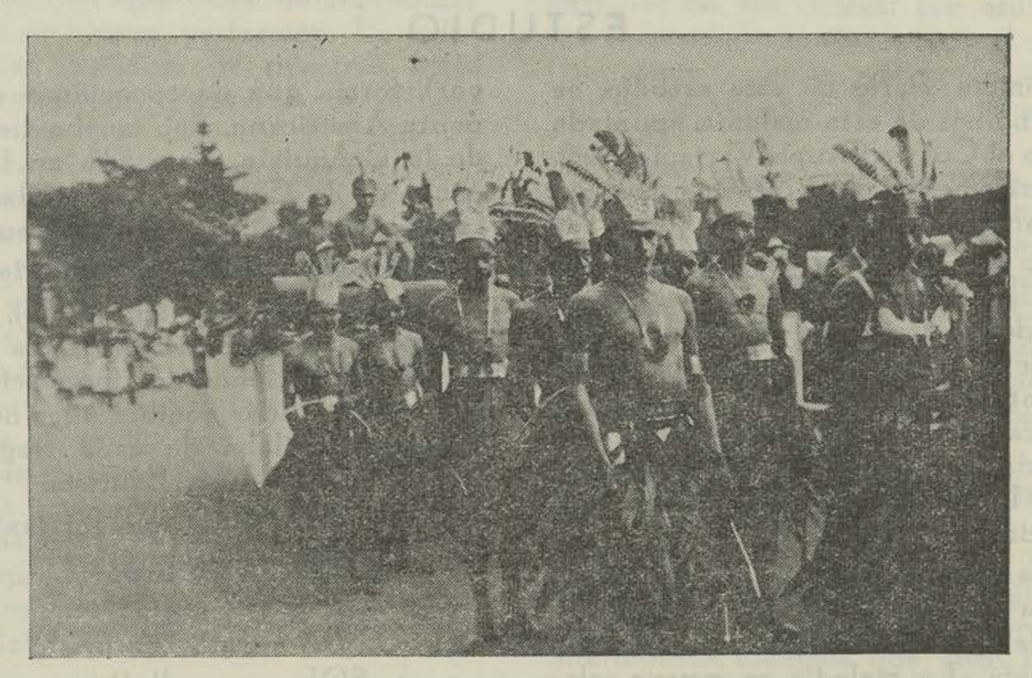
A la sexta nota que aparece en algunas variantes, yo le llamo nota colonial, pues esta nota se conoció o se introdujo en la música de nuestros indios en tiempo de la Conquista.

DANZA SALVAJE

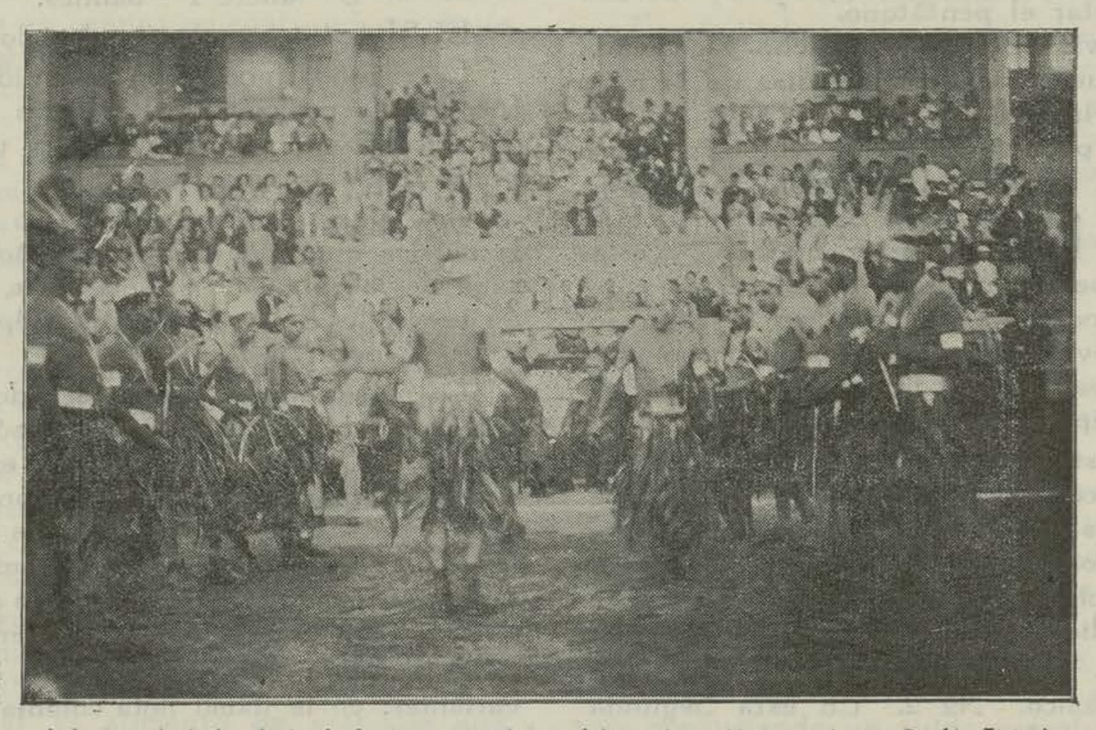
(Danza Guerrera)

En esta danza los indios van ataviados con collares de caracoles marinos, rueditas de hojalata y semillas de frutas; desnudos y recios van cubiertos con un taparrabo y ceñida la cintura por una faja roja que sostiene una nagüilla de flecos hechos con hojas de pacayas a manera de plumas.

Llevan en la mano derecha el arco con la flecha, mientras la izquierda descansa sobre la cintura; al ritmo de la danza casca=



Desfile de la comparsa en la "Danza de los Indios Bárbaros", por nativos de Izalco.



Indígenas de Izalco bailando frente a las tribunas del estadium, (durante el gran Desfile Típico) la "Danza de los Indios Bárbaros".

belean sus collares y flamean las plumas en las cabezas. Bailan en giro cerrando un círculo, en cuyo centro está el jefe o Cacique al que van rindiendo durante las evoluciones coreográficas, homenajes ceremoniosos al son de la música, que es doliente y quejumbrosa. Sus piernas ceñidas con ajorcas, golpean, golpean el suelo amañadamente, produciendo un rumor de huracán o fragor de batalla. Al danzar, lanzan sonidos guturales imitando a los primitivos indios de la raza pipil, y gesticulan constantemente trotando con un paso guerrero, en atisbo amenazante. A cierto punto de la danza, caen a un tiempo de rodillas (una sola), anhelosos de maniobrar con sus flechas tensas en los arcos, haciendo ademanes y gestos para defenderse de supuestos enemigos de otras tribus. Su señor y jefe, toca un silbato de barro y todos vuelven a levantarse, comenzando otra vez a danzar. Al terminar el baile todos se prosternan otra vez ante el Cacique en señal de obediencia, y al dar éste la orden, se levantan de nuevo para danzar la parte final. Entonces la danza se vuelve frenética, haciendo figuras agresivas, sacudida por un ritmo inquietante y una melodía atormentada. El ritmo se sucede continuado y movido hasta el vértigo, sin descuidar nunca las actitudes bélicas, y la música de tambores, pitos, tepunahuaste, cuernos y charrascas, es aflictiva y pavorosa.

Esta es la Danza de los Indios Bravos.

DANZA DEL FUEGO O DE LA MUERTE

En el pueblo de Asunción de Izalco (el pueblo indígena), se lleva a cabo todos los años a las once y media de la noche del 1o. de noviembre para amanecer el día 2, una ceremonia y ritual verdaderamente primitivos. A la hora antes dicha, se comienza a oír una tempestad de tambores que lanzan a gran distancia un sonido tétrico y terrible; a medida que uno se aproxima, aquel estruendo se hace más ensordecedor y se vislumbra en medio de una profunda oscuridad las luminarias de una gran hoguera; vamos en dirección de la pira luminosa, y de pronto nos encontramos en el propio centro del cementerio indígena.

Allí, en derredor del fuego que crepita sonoro, danzan los indios izalcos completamente desnudos, sólo con un escaso taparrabos de color rojo, el pelo desgreñado, los pies calzando caites y en el cuello llevan collares, de los cuales penden huesos pequeños y dientes de animal, que producen un ruido singular. Suenan atronadoramente los tambores, con percusiones profundas y acompasadas, marcando el ritmo de la «Danza del Fuego o de la Muerte» y los indios, con movimientos recios, bárbaros y solemnes, golpean con el ritmo, cimbra la tierra, y los cuerpos de barro autóctono se agitan en espasmos de dolor y espanto; al bailar, mueven también acompasadamente los brazos, sacando y levantando los codos hacia afuera y con los puños cerrados como en actitud de forcejar. La danza dura más de dos horas, y mientras, se sigue atizando la hoguera con ocotes y copal. El espectáculo es primitivamente hermoso y tétrico.

Presenciando este ritual a la media noche, en un cementerio, y rodeado de indios semi-desnudos, con aquel ruido pávido y terrible de los tambores de pellejo, nos invade una sensación de congoja y de miedo que no se pueden dominar.

Una vez terminado el ritual de «La Danza del Fuego o de la Muerte», se reúnen las mujeres indias a los hombres, llevando en unas bateítas pequeñas, tamales y comida que van a depositar sobre la tumba de sus muertos en lugar de coronas; a esta ceremonia, ellos dicen «comida para los muertos», y enseguida todos abandonan el cementerio y se van para sus ranchos. Esta ceremonia o ritual se efectuaba hace algunos años en Izalco (el pueblo indígena), pero posteriormente dicen que las autoridades del lugar la prohibieron.

Es una fuerte reminiscencia de aquellos ritos primitivos de antes de la Conquista.

EL BAILE DE "CUJTAN-CUYAMET" O "TUNCO DE MONTE"

Entre los bailes más generalizados en toda la República en los pueblos indígenas, está el baile de «Cújtan-Cuyámet» o «Tunco de Monte», sólo que en cada lugar tiene su modalidad propia, pero todos coinciden en el testamento o reparto al destazar el tunco, y con relación más o menos igual, sobre todo en los lugares en donde los grupos de raza son pipiles y de lengua náhuatl.

En el pueblo indígena de los izalcos acostumbran, como en otros lugares, este baile en las fiestas de Pascua de Navidad. La comparsa se compone: de un personaje que va representando al Tunco de Monte, los encargados de la relación, un hombre y una vieja, (hombre disfrazado de mujer), y el coro o grupo de azuzadores encabezados por uno que va disfrazado de perro.

En Izalco los del coro van disfrazados en la forma típica de la época primitiva: con taparrabos y nagüillas de hojas de pacaya, en la cabeza un aro de papel dorado y plumas, van armados de arcos con flechas, y otros provistos de lanzas de madera o varas de huiscoyol. La pareja de la relación lleva máscaras: el hombre casi siempre va vestido de chistera y de levita (indumentaria vieja y raída); y el que hace de vieja va con un sombrero adornado de flores de papel o con flores de pascua naturales; el sombrero es de palma arreglado en forma grotesca, el vestido es típico del lugar en el cual ejecutan el baile. El que hace de Tunco de Monte, está vestido con el cuero de un tunco de monte asegurado sobre una armazón de varas, las quijadas del cuero van arregladas de tal manera que al tirar de unas pitas las mueven como para morder.

El paso del bailador es una imitación perfecta del modo de correr del tunco de monte, demostrando una agilidad y expresión en los pies al bailar que centraliza desde luego la atención de los espectadores. Cuando ya se lleva a cabo la captura del Cújtan-Cuyámet, se comienza a dar relación al testamento en esta forma:

"Chan ne lomu (lomo)
chan ne tu mayordomu.

Ni ish
ya güichan, Luis.

Ni gordura
ya güichan, señor cura,

Ni lengua
ya güichan, ña Rosenda.

Ni pestaña
ya güichan, señor Zaña.

Ni jiel
ya güichan, ño Miguel.

Ni vejiga
ya güichan, tu amiga.

Ni güergüero
ya güichan, tu cajero.

Ni sostecun
pa la cuestión secun.

Ni costiya
ya güichan, ña Mariya.

Ni corazón
ya güichan, señor Chón.

Ni tripa
ya güichan, ña Lipa.

Ni tuchi
ya güichan, Luchi.

Ni tapash
ya güichan, Macash.

Ni untu
ya güichan, tu dijuntu.

Ni peyeju
ya güichan, señor Alejo.

Ni lomu de adentru
pa ne tu sargentu.

Ni cola
ya güichan, Lola.

Ni textexin
ya güichan, señor Texin.

Ni juilo
ya güichan, Cirilu.

Yamit yecat
tamit güenet
compagre".

Cuando han concluido de pronunciar la ofrenda del tunco, la entrada toma posesión de la Cofradía ante la cual han bailado y representado al Cújtan-Cuyámet.

La Mayora Capitana ofrece a toda la concurrencia tamales con café o chocolate, además de las copitas para refrescar la garganta, como dicen ellos.

LOS GARROBOS

(Pascol)

Entre los bailes indígenas más antiguos de los izalcos, se encuentra este de «Los Garrobos» (Pascol) que hace muchísimos años ví bailar y cantar en la población indígena o pueblo de La Asunción.

Un grupo numeroso de indios vestidos a la usanza típica antigua, es decir, con pantalones de manta cortos arriba de la rodilla, una faja roja enrollada en la cintura, el tronco descubierto y en la cabeza un pañuelo también rojo con dibujos blancos, cuyos extremos van amarrados en la nuca. Llevaban sombreros de palma rodeada la copa con un cordel o pital gruesa, que se prolongaba formando barbiquejo para sostener el sombrero debajo de la barba. En la mano todos llevaban largas varas que les servirían para la cacería de los garrobos. Otro grupo de igual número iban disfrazados de garrobos con las caras pintadas y el cuerpo desnudo sólo con taparrabos de costal del cual les pendían largas colas de trapo retorcidas.

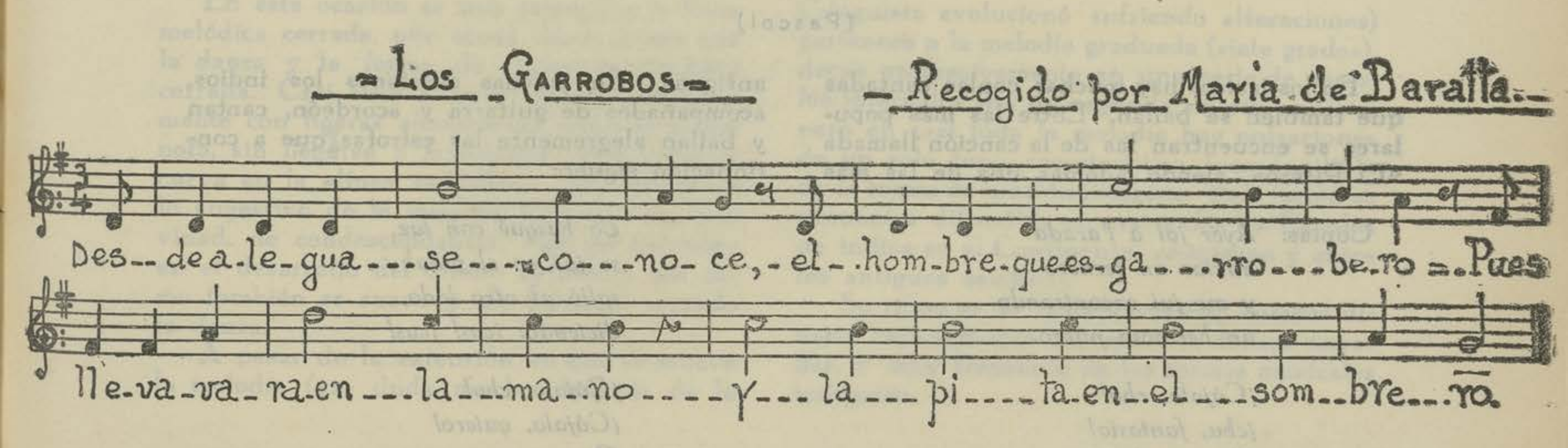
El que hacía de Garrobo Mayor cantaba la estrofa que a continuación se verá, y al hacerlo gesticulaba provocativamente hacia el grupo de los garroberos. Después, al son solamente de tambores, zambumbias, sacabuches y charrascas, bailaban simulando la cacería de los garrobos. Al principio, el baile se desarrolló haciendo giros y contra-giros en forma cerrada, pero cuando comienza la persecución la danza se desarrolla en forma expandida y de saltos, concluyendo en una verdadera batalla, de la cual algunos salieron golpeados y maltrechos.

Sin duda por ésto las autoridades prohibieron este baile entre los indígenas, pues dicen que servía para satisfacer malas querencias y venganzas.

En años posteriores, esa antigua danza de los garrobos ha quedado reducida a la fiesta o ceremonia que celebran en la «Cofradía de Los Garrobos», en el Barrio de Veracruz, para la noche del 31 de diciembre, en donde se lleva a cabo la ceremonia de «La Vela de la Vara». Pero esta fiesta, ya es fiesta de los ladinos, imitando a la de los indígenas, sólo que aquí los garrobos son el público a quien en forma forzada les obligan a echar la limosna.

El que hace de Garrobo Mayor canta la siguiente estrofa:

Desde a leguas se conoce
el hombre que's garrobero,
pues lleva vara en la mano
y la pita en el sombrero.



ESTUDIO

En este baile, en el cual los garrobos dan de vejigazos con las zambumbias a los garroberos, no es más que la persistencia de una forma tradicional de la antigua Kalenda nahoapipil que correspondía al mes 17 (12 de enero), en la cual la gente del pueblo daba de talegazos a las muchachas con las talegas (especie de zambumbias) para hacerlas llegar a la fiesta, hasta que las hacían llorar a fuerza de vejigazos (véase la Kalenda Nº 17).

A ese mes de la Kalenda le llamaban: Tititl, y en éste hacían fiesta a la diosa que llamaban: Tlamatecutli, y por otro nombre: Tona.

Los izalcos tienen un baile que es de una mujer vestida con refajo de luto (azul); a este baile le dicen: «El Baile de la Shora», que antiguamente le decían: «El Baile de la Tona». Este fué, sin duda, dedicado a la diosa Tlamatecutli o Tona.

Veamos la parte musical de la estrofa cantada:

Este espécimen musical por su extensión melódica acusa desde luego la deformación o evolución que ha sufrido a través del tiempo, pues aunque carece del 6o. grado de la escala SOL, o sea la nota MI, tiene en cambio el 7o. grado, o sea la nota FA de la escala en la cual modula esta melodía.

Su ritmo es de $^3/_4$, y en el diseño melódico tenemos por una parte la tranquilidad de la nota única que se mantiene en los compases primero, cuarto, en el tercer tiempo del sexto y dos tiempos del séptimo; y por otra parte, hay saltos de intervalos de sexta entre el tercer tiempo del primer compás y el primer tiempo del segundo compás de RE a SI; otro de cuarta en el tercer tiempo del séptimo compás y el primero del octavo con las notas de LA y RE.

Hay un salto muy abierto o espandido en el intervalo del tercer tiempo del cuarto compás y el primer tiempo del quinto compás, en las notas: RE y DO; este intervalo de séptima indica el frenesí no sólo en el movimiento de la melodía sino también en la danza. Esto no es extraño, pues como ya explicamos, es un baile que termina en batalla de saltos y brincos. Después de cantada la estrofa, continuaban el baile con el ritmo desenfrenado del tambor.

En esta melodía, las notas «blancas» determinan los saltos, y las negras los pasos. El que canta también baila, aunque lo hace en forma moderada, pero provocativa. La música de esta estrofa antiguamente sin duda no pasó de una quinta (pentáfono), pero con el tiempo la forma primitiva se perdió o la desfiguraron personas de poca retentiva del oído, y así llegó hasta nosotros.

EL PITERO

(Pascol)

En los izalcos hay muchas coplas cantadas que también se bailan. Entre las más populares se encuentran las de la canción llamada «El Pitero», siendo además una de las más antiguas. En muchas ocasiones los indios, acompañados de guitarra y acordeón, cantan y bailan alegremente las estrofas que a continuación siguen:

Coplas: *Ayer juí a l'arada*
a'rriar un ternero
y me juí encontrando
un hermoso pitero.

¡Cújalo, chu!
¡chu, fantasía!
Y agárralo duro
de la rabadiya.

Lo busqué con luz,
se jué en el piñal;
salió al otro lado,
diciendo: ¡cus! ¡cus!

¡Cújalo, chu!
¡Cújalo, quiero!
Que no se vaya
el hermoso pitero.
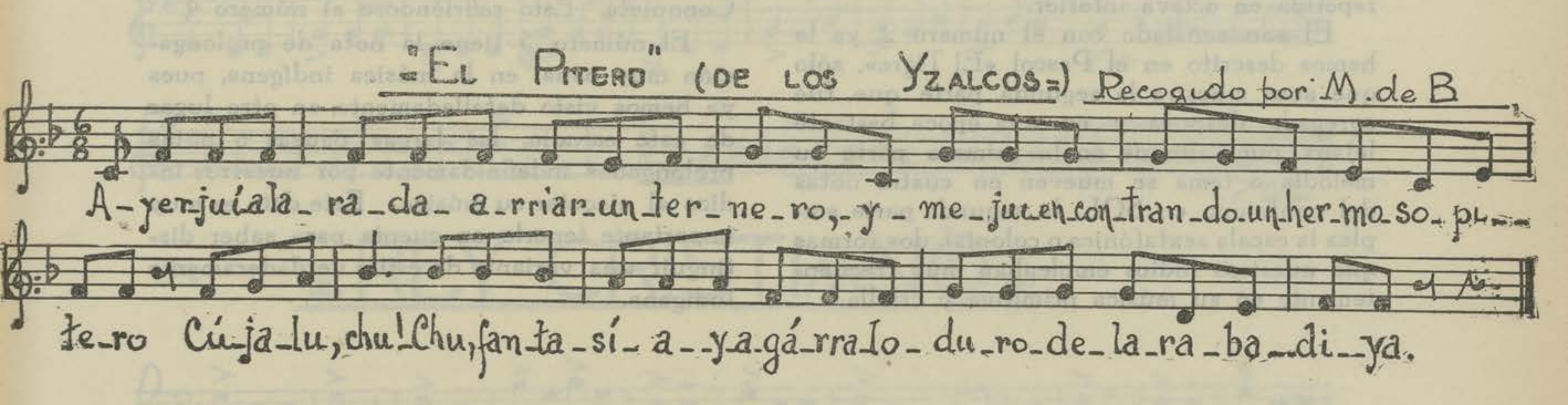
Convido, muchachos,
para el venidero,
a ver si comemos
tamal de pitero.

Después del invierno
vine a San Isigro
con mi sebadera
llen'e tacuacines.

Váyanse, muchachos,
váyanse a'costar
qui'ay viene la ronda
y se los v'allevar

Las veces que chupo
nada más son dos:
invierno y verano,
por la graci'e Dios.

Dispensen, señores,
lo mal qui cantado,
perui'estoy de goma
y niun trago me han dado.



ESTUDIO

En esta ocasión es muy ostensible la línea melódica cerrada, que acusa desde luego que la danza y la forma de pasos es también cerrada. Casi todo el canto recae insistentemente con ligeras alteraciones sobre la misma nota, sin llegarse a manifestar claramente la curva en la «línea melódica». En medio de lo sugestivo de la melodía, hay algo de suavidad, de condescendencia, algo de balanceo en el desarrollo del diseño melódico, así como también es suave y de balanceo cerrado la danza.

A pesar de la extensión en que se mueve la melodía (sin duda mucho después de la Conquista evolucionó sufriendo alteraciones) pertenece a la melodía graduada (siete grados), decae progresivamente en una serie de pasos; los intervalos son de segunda, cuarta y quinta; pero en casi toda la melodía hay pulsaciones de un solo tono, característica inconfundible de la forma de canción indígena. Esta forma se encuentra difundida en casi todos los Estados de indios en el Continente americano y entre los antiguos asiáticos.

Su ritmo es de $^6/_8$ (seis octavos), compás binario característico de todas las danzas cerradas, y muy frecuente en las formas musicales indígenas.

PAGINA DE VARIOS SONES DE IZALCO

Presentamos aquí cinco sones de los más característicos de Izalco.

El señalado con el número 1, y titulado: «Fusilación del Rey Moro», es uno de los sones de la «Historia de Moros y Cristianos» de los izalcos. Aunque los giros del diseño melódico, lo mismo que el ritmo en $^3/_8$ (tres octavos), nos ponen desde luego frente a las formas del siglo XVI, la escala en que está vaciada la melodía es la usual de la raza indígena en su forma arcaica o sea la escala pentafónica, pues no pasa de cinco notas de la tonalidad de SOL mayor. En el cuarto compás tiene como «retardo» la nota RE repetida en octava inferior.

El son señalado con el número 2, ya lo hemos descrito en el Pascol «El Tigre», sólo que aquí muestra la segunda parte que fué agregada después y en una época bastante lejana, pues aunque en la primera parte su melodía o tema se mueven en cuatro notas del pentatono en SOL, la segunda parte emplea la escala sextafónica o colonial, dos formas que nuestros indios empleaban muy frecuentemente en su música primitiva y criolla.

El son titulado «Rey Cristiano», y señalado con el número 3, es otro de los sones de la «Historia de Moros y Cristianos», y aunque se siente en él la influencia de las formas del siglo XVI, también son bastante expresivos los acentos y giros usados por la raza pipil-tolteca.

Los sones designados con el número 4 y 5, son dos modalidades elocuentes de la típica forma estructural de la música pipil-tolteca, con sus repeticiones cada cuatro compases, pero su escala, que es una escala completa de siete notas, acusa desde luego ser su manufactura de época mucho después de la Conquista. Esto refiriéndose al número 4.

El número 5 tiene la nota de prolongación muy usual en la música indígena, pues ya hemos visto detalladamente, en otro lugar de este estudio, las largas pausas o notas prolongadas indefinidamente por nuestros indios al ejecutar su música. Este dato es muy importante tenerlo en cuenta para saber distinguir una variante de estilo verdaderamente indígena.

SONES DE IZALCO

1.- Allegretto. "FUSILACION DEL REY MORO" Cortesía de la Sta. Victoria Arauz

D.C.

2.- Con moto. "EL TIGRE" (Pascol)

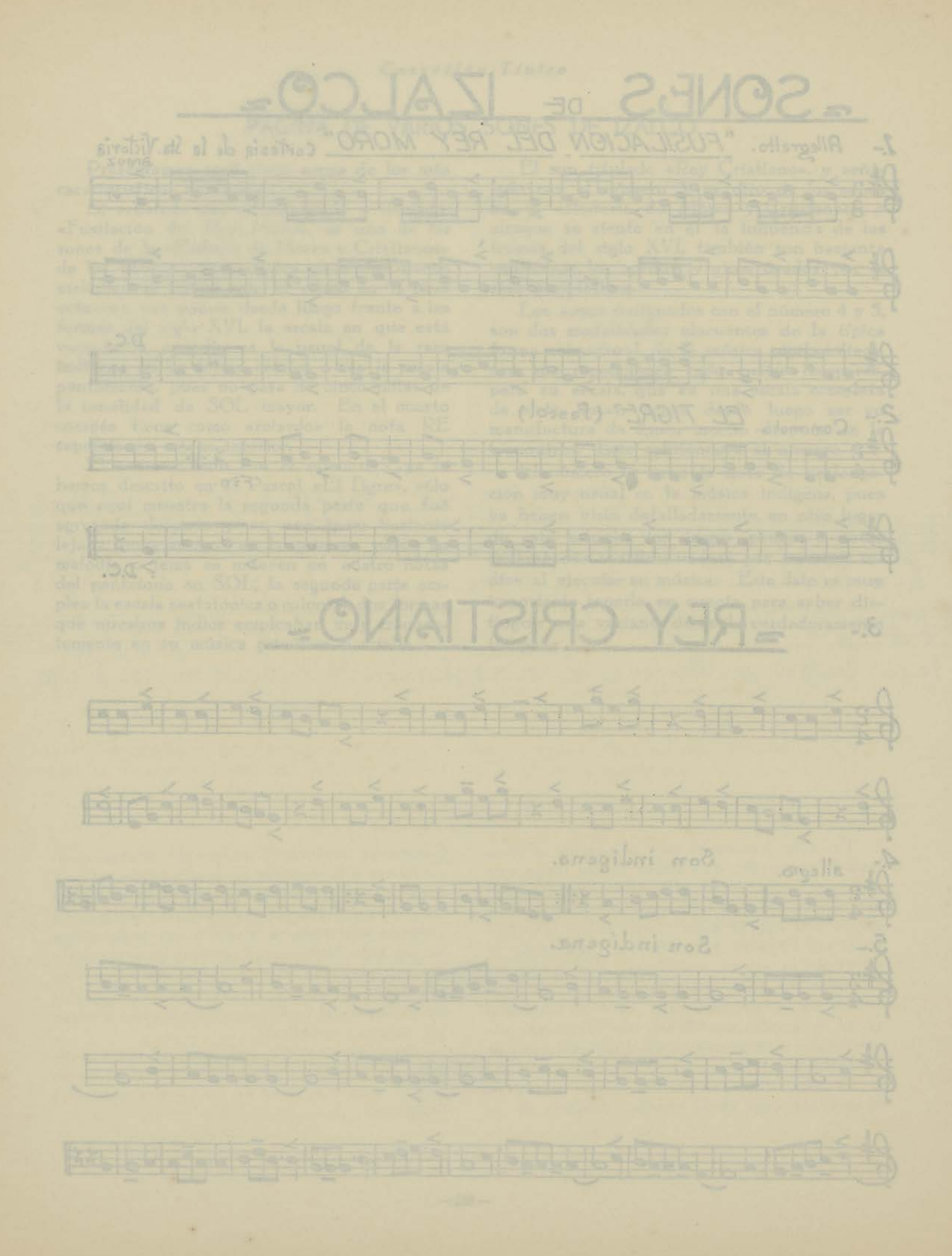
Fin.

D.C.

3.- REY CRISTIANO

4.- allegro. Son indígena.

5.- Son indígena.



INDUMENTARIA INDIGENA Y SU EVOLUCION

La historia de la indumentaria indígena comienza en tiempos muy remotos, y para poder apreciar los trajes que aún se conservan por tradición en diversos lugares de la República, como los Izalcos, Nahuizalcos, Masahuat, Ataco, Tacuba, en Occidente; Panchimalco, San Marcos, Tenancingo, Perulapía, Texacuangos, Nonualcos, Palecas, Aculhuacas, en el Centro; Chilangas, Cacaoperas, Chinamecas, Guatajiaguas, Conchaguas, en Oriente, es necesario tomar en cuenta los varios climas, situación geográfica e influencias de los otros países vecinos, la inmigración de nativos de los diferentes lugares de Guatemala que continuamente nos visitan, que han colaborado en producir ese conjunto típico y bello de su indumentaria.

Esta indumentaria ha evolucionado desde la época precolombina.

Así como la Historia y la Música con la Danza, la indumentaria indígena puede clasificarse en tres grandes períodos, que han dejado sus huellas en el desarrollo de ellas mismas.

La precolombina, de la cual hay escasísimos datos, apenas si se encuentra alguno que otro en los códices y pergaminos antiguos, en las piedras labradas de los templos, o en las pinturas de los vasos arcaicos.

De la colonial, la más interesante tal vez, nos queda un gran acopio de material, palpable a la simple vista, aún en la época presente.

La moderna, que viene desarrollándose de algunos años a esta parte, se encuentra influenciada por la de los ladinos, debido a la prédica de los misioneros católicos y las leyes de las autoridades. Pero aún con todo eso, conservan el sello inconfundible de la tradición de su raza.

En época precolombina, el vestido de los indios nobles consistía en una camisa y calzones cortos, blancos, con flecos, y sobre éstos iban otros labrados más cortos todavía, de tal modo que las piernas les quedaban desnudas.

El calzado era una especie de sandalias de pita, asegurada por medio de correas sobre el tobillo y el talón. Las mangas de la camisa arrolladas hasta el codo y amarradas con cinta azul o encarnada. El pelo, al que dejan crecer, se lo recogían hacia atrás, teniendo cuidado de trenzarlo con un cordón azul o encarnado que en el caso de ser jefe le terminaba en borla. En los hombros se ponían una tilma de hilo blanco labrada con figuras de pájaros y leopardos. Por último, era costumbre agujerearse las orejas y el labio inferior y ponerse estrellas de oro y plata.

El vestido de los mazeguales o gentes del pueblo era de tela de pitas y se formaba de un zurrón o camisa larga, cuya falda delantera se llevaba hacia atrás por entre las piernas y la de atrás del mismo modo hacia adelante, concluyendo por asegurar las faldas en la cintura por medio de una faja ancha con lista de colores, y poniéndose una especie de faja ancha doblada en la cabeza para resguardarse del sol. Esa camisa la teñían de azul, por medio del añil, y las fajas eran blancas con listas de diversos colores, que presentaban un conjunto típico y pintoresco.

En época anterior a este traje, sólo usaban en medio de las piernas y hasta la cintura un simple cobertor de colores que llamaban *maxtlate*.

El traje de las indias consistía en enaguas teñidas de azul con líneas rojas; un huipil o camisa labrada con hilo de algodón o seda de colores, llevando varias figuras, y para cubrir la cabeza una tela blanca y cuadrada de algodón o de colores iguales a la enagua.

En época anterior a este traje, las indias llevaban un trapo de colores alrededor de la cintura que les cubría hasta las rodillas y de la cintura para arriba nada. Los indígenas sabían llevar joyas que fabricaban con pequeños caracolitos marinos, semillas de frutas y dientes de animales.

De la Conquista para acá, los indios han enriquecido la elaboración de sus telas, y por consiguiente han mejorado mucho, haciendo más atrayente su indumentaria. El huipil que usaban de esa época eran verdaderas obras de laboriosidad y arte, al cual le hacían bordados simbólicos y tradicionales en los cuales se encontraban dibujos de aves o el de una serpiente estilizadas.

El refajo o «cuashte» era y es de vistosos colores, con dibujos y símbolos muy decorativos; los hay de distintos colores y bordados con «putunque retorcido». Los colores que predominan en los «cuashtes» son el azul y el rojo en las indias de Izalco. Las indias de Panchimalco usan enaguas muy fruncidas de ocho varas de vuelo, de tela llamada de «naguilla» y sólo en color rojo; el «paño» que llevan en la cabeza es del mismo color de la enagua.

Las indias de Izalco se aseguran el huipil y el «cuashte» con una vistosísima y rica faja bordada en seda de colores.

Otra prenda que forma parte de su indumentaria en invierno para librarse de las lluvias, son los típicos «zuyacales», que fabrican de palmera; y también usan «caites» más bien hechos para protegerse los pies.

En la fabricación de estas telas emplean telares que se ven en algunos ranchos de los pueblos indígenas, los cuales son hechos con palos que ellos mismos cortan del tamaño que desean para su tejido; dos palos en la punta, uno en cada extremo, uno de los cuales por medio de dos mecates se suspende de la rama de un árbol o de una viga del techo del rancho, mientras el otro tiene un «mecapal» que pone el tejedor o tejedora alrededor de la cintura para tenerlo tirante, habiendo otros varios palos que emplean de distintas maneras en el procedimiento de tejer, principalmente uno que semeja la forma de un cuchillo de madera, que sirve para separar los hilos y apretar el trabajo.

Los hilos de colores van enrollados en palitos que parecen lanzaderas. Hay telares grandes de forma primitiva para trabajar con pies y manos; allí hacen generalmente las telas de los «cortes» y perrajes.

Las fajas las tejen en pequeños telares y en las cuales bordan de memoria las figuras de códices y símbolos que han conservado de sus dioses y ritos tradicionales. Hay fajas que representan una historia completa en símbolos.

Los pájaros y peces son símbolos que han conservado como diseño de su estirpe; la serpiente, la gran deidad mística de Quezalcoatl; la «S», símbolo de la luna; los muñecos representan a los antiguos gigantes. He aquí las figuras sagradas y veneradas por nuestros indios, figuras que a la vez se encuentran en la piedra y en los vasos arcaicos.

La fabricación de tejidos de la indumentaria indígena es otra de las artes populares en las cuales nuestros indios han demostrado su ingenio y preparación de alta cultura que es una de las fuentes de riqueza del país, siendo además motivo de atracción para el turismo extranjero. Esto en cuanto a las industrias y artesanías del pueblo podría ser una fuente de mayor producción, si las autoridades se preocuparan no sólo de proporcionar a los pueblos indígenas la materia prima para la elaboración de sus trabajos, sino que redimiría en gran parte las miserias y necesidades de esas pobres gentes, como han hecho en Guatemala, que allá el indio trabaja, produce y se mejora.



Faja tejida y bordada por Ramona Teixin, la india de Izalco que es una artista para ejecutar esta clase de trabajos. Preciosa tela para refajos, tejida y bordada por las indias.

FOLKLORE

NAHUALISMO

Una de las costumbres más arraigadas, a pesar de la vigilancia de las autoridades, es el «Nahualismo», la brujería, hechizos, maleficios, curanderismo y muchas otras prácticas de lo más absurdo, que se hallan aún ahora en pleno siglo XX muy extendidas en todo el territorio de Cuzcatlán y también en todos los países de Indo-América.

Pero de todas las supersticiones de nuestros indios, sin duda la más curiosa y más fuerte en su tradición era y es el «Nahualismo».

* * *

Los ritos nahualistas obedecían a esa religión zoolátrica de los indios, que consistía en que el *alma* o *espíritu* animador del hombre, estaba íntimamente ligado a un animal real o fantástico que velaba por su vida y en muchas ocasiones le protegía y cuidaba por él.

El «Nahualismo» subsistió muchos años después de la Conquista, sin que llegara a desarraigarlo las exhortaciones de los misioneros doctrinarios, ni la severidad de los españoles. Aún ahora hay vestigios y prácticas de brujerías, de nahuales y hechizos, que burlan la vigilancia de las autoridades civiles y eclesiásticas.

Los antiguos cronistas creyeron encontrar en el «Nahualismo» la intervención del diablo.

El «Nahualismo» tuvo su origen en una antigua ley tolteca que prescribía la obligación de predecir el horóscopo del recién nacido, extrayéndoles algunas gotas de sangre para ofrendarlas a la primera divinidad.

En algunos de los templos principales se encerraba uno de los caciques más autorizados y permanecía recluido un año, haciendo oración a los dioses «Tamagastad» y «Zipaltóval», sin comunicarse con persona alguna; allí le llevaban unos mancebos de comer y beber. Su salida era celebrada con grandes fiestas, bailes, convites y le horadaban el cartílago de la nariz, en señal de que había sido pontífice del templo, lo que se consideraba como un gran honor.

Brasseur ha dado una detallada explicación del origen de la voz «nahualli», (secreto, cosa misteriosa, oculta); y de cómo ese vocablo vino a servir para designar cierta clase de brujería, a la vez que a la raza que llamamos «nahoa» o «nahuat». Barberena dice que la raíz primitiva de ese término parece ser el monosílabo quiché *na:* astuto, experto, sabio; raíz de *nahual:* brujo.

Según M. Beuchat, el «Nahualismo» es una forma *sui géneris* de totemismo.

El nahualista era un hechicero, un hombre dado a las prácticas diabólicas de la magia, la cual tenía entre otros poderes, el de convertirse en animal; y por otra, era o proporcionaba un animal de creación satánica, que servía de amparo y *nahual protector* a los indios.

El P. José Antonio Gay, dice: "Regularmente el nahual (o nahualista) comenzaba por dirigir torvas miradas que llenaban de consternación y de espanto a la multitud que imaginaba el cúmulo de desgracias que seguiría a tan fatídico anuncio. Luego, en el suelo o en algún muro cualquiera, con groseros trazos, el *nahual* (nahualista) delineaba los perfiles del rostro de aquel a quien deseaba perjudicar y en el lugar correspondiente a las sienes, fijaba una espina; en el mismo instante la persona representada sentía un intenso dolor de cabeza, que no se calmaba hasta que el brujo lo curaba con conjuros y ensalmos, etc."

Respecto a la otra clase del «Nahualismo», el señor Milla, dice: "El indio que tenía que elegir *nahual*, que traducen por compañero, o guardián, se iba a un lugar escondido en un monte, junto a un río, o algún cerro solitario, e invocando con lágrimas a los objetos que lo rodeaban, pedía a los demonios le concediesen lo que sus padres habían poseído. Sacrificaba un perro o alguna ave y se dormía, impresionado por lo que acababa de practicar. Entonces, agregan, veía en sueños algunos de los animales cuya forma solía tomar el enemigo de las almas, apareciéndosele bajo la figura de león, tigre, culebra, etc.

El indio le pedía abundancia de los objetos que entre ellos constituían la riqueza, y el animal, acogiendo la súplica, le hablaba en estos términos: *"Tal día irás a cazar; el primer animal que vieres seré yo, y me tendrás por compañero y nahual en todo tiempo"*. Con esto dicen aquellos crédulos escritores, (los antiguos cronistas), se establecía de tal modo la amistad y la unión entre el indio y su nahual, que cuando moría éste, dejaba de existir aquél. Tanta fe abrigaba en eso el «Nahualismo», que creían que el que no tenía *nahual* no podía ser rico.

Los izalcos, como todos los indios de nuestro territorio, han practicado siempre el «Nahualismo» y brujerías, y continuamente las autoridades apresan y castigan a los que efectúan dichas prácticas, pero sin lograr extirpar del todo esas costumbres que el mismo Fray Bernardino de Sahagún decía: "que si se dejara de predicar y hacerles practicar la Santa Religión de Cristo durante cincuenta años, volverían los indios a sus idolatrías". Sehagún todavía les concedía mucho, pues a pesar de habérseles predicado y hacerles practicar la religión católica, siguen, aunque a escondidas, practicando sus brujerías.

El brujo «Cunepa», era el indio nahualista, el curandero famoso de la región de San Julián y sus contornos: El Sauce, Santa Catarina Masahuat, Cuisnahuat, La Majada y toda la región de los Izalcos, terror y consuelo de los habitantes de esos lugares. Era considerado como un brujo de gran fuerza, que usaba de oraciones y cábalas infalibles, llamándolo por esto: «el brujo Cunepa». Su fuerza de hechicero, era certera. Entre las hazañas de este brujo se cuenta, que había hechizado un gran árbol de «pito» al que todos llamaban:

"EL ARBOL BRUJO O EL PITON"

Entre El Sauce y Juayúa, entre un punto sombrío y desolado del camino, se levantaba un frondoso árbol de *pito*, llamado «El Pitón o Arbol Brujo», porque al que tenía la desgracia de pasar bajo sus ramas después de las seis de la tarde, a esa hora en que los pájaros buscan sus nidos, el árbol *lo jugaba, lo entontecía* y quedaba prisionero bajo sus ramas que se enroscaban y abrazaban al cuerpo de su víctima. Muchos morían en el abrazo terrible y fatal; otros enloquecían o se quedaban dormidos por muchos años. Para transitar por allí, los indios llevaban amuletos y conjuros para librarse del hechizo del árbol.

El terrible huracán del 7 de junio de 1934 se llevó el inmenso árbol de *pito*, no se sabe a dónde, pues no se tuvo noticias. Los indios del lugar dicen: "que se acabó el encanto de El Sauce, que ya no hay poder".

Me contaba el mismo indio que estuvo en los trabajos de mi marido durante más de quince años y que era nativo de Nahuizalco, que él presenció una escena de «Nahualismo», cuando una comadre suya fué a pedirle el *nahual* a la bruja más famosa de aquellos contornos, llamada «La Bruja Shihuáshit». Llegaron al rancho de la Shihuáshit, y después de adelantarle unas monedas, empezó en la ceremonia nahualista: "En el rancho casi oscuro flotaba el misterio; en una estaca estaba un buho en acecho; en medio de la fatídica vivienda, un brasero sobre el que ardían panes de copal; yerbas milagrosas se retorcían bajo el suplicio del reducido infierno. El buho aleteaba, casi obedeciendo al ritmo de la mano morena que cimbra el soplador de tule; se atizan las llamas; hay humareda acre y cuando florece repentina la luz, surge de la sombra, detrás de la mano que aviva el fuego, la bruja que reza ensalmos al ritmo de la crepitación aromática. Los ojos de la poseída saltan de las órbitas, la boca se contrae en un gesto de dolor... al tiempo que la bruja musita entre dientes:

EN NAHUATL	*EN ESPAÑOL*
"Tutécu núpal,	*"Dios para mí,*
Tutécu ípal,	*Dios para él,*
Tutécu neshtuctía,	*Dios me lo mande,*
Tutécu ma qui má".	*Dios me lo dé"*.

El fuego en el brasero va menguando; se reflejan las sombras alargadas en el *tagüipante* del rancho, y en la penumbra las palabras del exorcismo en cábala fanática, suben tenues, misteriosas, temblantes en las volutas sonoras del humo:

EN NÁHUATL

"Maguisa ne nahual,
Maguiccha librar ni mal,
Quen nic tajtánic
Tutécu Tecúnal".

EN ESPAÑOL

"Que salga el nahual,
Que libra del mal,
Como se lo pido
Al Dios Tecúnal", (fuego, brasas).

Un remolino lúgubre sacudió los contornos del rancho, arrancándole al indio que presenciaba ésto (y que me lo contó) un escalofrío de pavor, pues al realizarse el embrujamiento del nahual, saltó del brasero croando fatídicamente una gran rana. (Y como me lo contaron te lo cuento, lector).

* * *

Los indios de la Costa del Bálsamo tienen la creencia de que todo recién nacido trae su nahual. Por esta razón, todavía ahora en nuestros tiempos, cuando una madre ya está en trance de dar a luz un hijo, colocan debajo del *tapexco* de la parturienta una alfombra de flor de ceniza, bien tupida, que nadie debe tocar.

Llegado el momento del alumbramiento, en el mismo momento en que nace la criatura, el padre de ésta alumbra debajo del *tapexco* y entonces encuentra sobre la ceniza las huellas y el rastro de un animal determinado: gato, loro, culebra, etc., y éste es el nahual del niño.

Ha sucedido en muchos casos, dicen ellos, que siguiendo las huellas de las cenizas, que a veces salen de debajo del *tapexco* y han ido a dar a un lugar muy cerca del cuarto, encontrando al animal nahual vivo y materializado, al cual le dan inmediatamente leche y alimentos, mientras la misma madre del recién nacido le da leche extraída de sus pechos, pues es el nahual protector de su hijo y con aquél vino al mundo.

* * *

Los indios de Izalco creen también en la «Cuyancúat», que es una serpiente con cabeza de tunco y que gruñe como este animal, anunciando los cambios de tiempo.

Cuando va a venir un fuerte temporal, varias noches antes de comenzar a llover, los indios oyen que la «Cuyancúat» bufa desvelando a todas las gentes de aquellos lugares. Sucede muchas veces que cuando alguno se ahoga en el río o en los baños de Atecosol, los indios dicen que la «Cuyancúat» lo *apercoyó* para que se ahogara, porque las aguas tenían hambre.

EL CONCIERTO

Los izalcos llaman a la ceremonia del matrimonio «Concierto» y para llevar a cabo éste tienen costumbres especiales.

Los pipiles se casan, o mejor dicho se les hace casar, apenas llegan a la pubertad. Es ese un asunto que corresponde arreglar a los respectivos padres, pero en muchos casos ellos también se permiten escoger al que va a ser su esposo o esposa. Entre ellos esa premura porque los hijos tomen estado tiene por objeto evitar la prostitución. Llegado un muchacho a los 16 ó 18 años, los padres se apresuran a buscar una «ichpuchtli» (siguápil joven) para su hijo.

Escogida la futura, se encarga a una o más personas de representación para que vayan a pedir la mano de la muchacha, llevando los correspondientes obsequios; si éstos son aceptados, se presume que la demanda ha tenido favorable acogida. Esta demanda se repite por segunda y tercera vez, siempre llevando presentes, y hasta verificada esta última, da el padre de la novia su expreso consentimiento y señala el día de la boda.

También acostumbran que cuando el novio quiere dar a conocer sus pretensiones y deseos de ser aceptado por la novia, el muchacho toca la puerta y si salen los padres de

ella les dice que desea que su hija sepa que quiere casarse con ella y les deja en la puerta un haz de leña para el hogar. Previas ciertas preguntas de los padres relacionadas con lo que cuenta el futuro marido para mantener a su mujer, llaman a su hija y ésta determina si acepta o no al novio. Si lo acepta recoge inmediatamente el haz de leña, y en seguida vienen las tres demandas con los representantes de los padres del novio.

El día de la boda, una vez efectuada ésta, un grupo de parientes y amigos del novio conducen a la novia en andas lujosamente ataviada, a la cual llaman «tálamo», y la llevan a su futuro hogar. El padre de la novia lleva el haz de leña que su hija aceptó y en la puerta del nuevo hogar le pegan fuego para llevar a cabo el último ritual.

Cuando ya está bien encendido el haz de leña, el novio, dando unos pasos hacia atrás, se viene en seguida y dando un salto sobre el fuego sin quemarse, ha resistido la prueba; lo mismo tiene que hacer la muchacha. Después de esta ceremonia, las «Mutilonas», llamadas así porque son las encargadas de atender a los convidados a la boda, cumplen su cometido. En las amonestaciones ya han cambiado, o mejor dicho, el novio le entrega a la que va ser su esposa *"el collar y el rosario prenda"*, joyas que indican: *"tener posesión o ser dueño."*

«Las Mutilonas» tienen el encargo de hacer especialmente para los padrinos unos tamales que llaman «Reviata».

EL TALAMO.—«El tálamo» es una especie de *trono* o sitial, bien adornado con ramas verdes y flores, para colocar en él a la novia cuando es llevada a su nuevo hogar, y en seguida, cuando están en lo mejor de la fiesta, se colocan en el «tálamo» los recién casados, para recibir la «ofrenda» que los convidados les entregan bailando el «Són de la Ofrenda» o «Són del Medio».

Los convidados hombres cuando uno de ellos quiere invitar a la novia o a otra mujer a bailar, se pára enfrente, y con una reverencia pone extendida la mano izquierda como pidiendo y cuando la mujer lo mira, deja caer encima la derecha, dando una palmada; ésta es la manera de pedir una pieza o invitar a bailar. ¡Nadie debe rehusar este ritual!

EL CANASTO DEL PORTE.—«El Canasto del Porte» consiste en el «presente» que los «Mancornados» (los desposados) mandan a los padrinos después que se acaba la fiesta. El «porte» consiste, como hemos dicho, en un gran canasto, sólo que éste va bien surtido con: pasteles, quesadillas, cemita rellena, torta seca, chorreadas, shashamas, biscotelas, salpores de maíz, de almidón y de arroz, marquesote embetunado, cemita pelona, almendradas, bizcochos, pan de yema, tostadas, ojaldras, etc., etc.

Antes de la conquista, el ceremonial del casamiento llamado «nonamictiliztli», era bastante sencillo: un grupo de parientes iban a traer a la novia, la cual era conducida en andas, (el «tálamo»), a la casa de sus futuros suegros, donde se celebraba el matrimonio. Era de cajón que los contrayentes se bañasen antes de casarse, y hacer sacrificios y ofrendas a los dioses para asegurar la felicidad de los contrayentes. Antes se iba a consultar al sacerdote «nahualista», para que leyera en sus horóscopos y les pronosticara si sería o no feliz el «Concierto».

El acto matrimonial, presidido por el Cacique, se reducía a darse las manos y se les ataba de los vestidos durante el tiempo en que se consumía un hachón de ocote. En seguida efectuaban el salto *"sobre el jaz de linguia"* encendido, como lo llaman los actuales indios de Izalco, y hecho ésto, comenzaba el baile y demás festejos.

Ahora acostumbran también los indios de Izalco, que una vez concertado el matrimonio, los padres del novio piden la autorización de los padres de la novia para que su hijo se quede dos meses viviendo en casa de sus futuros suegros, ayudándoles a trabajar y también para que los futuros esposos o *mancornados* se vayan *amañando*, pero resulta que a veces se quedan *amañando* toda la vida y el matrimonio ya no se lleva a cabo, pues dicen que si se casan se les va a ir la dicha. Por eso es que muchos indios, padres de la novia, ya no consienten en esa prueba de *amañarse* antes de la boda.

COMO EDUCA LA MADRE INDIA A SUS HIJOS.—En uno de mis viajes que hice por Izalco, en el patio de un rancho noté que un niño lloraba porque veía comer a su madre y ésta no quería darle ni un bocado. Enternecida de ver esto, que me parecía un suplicio para el niño, le dije a la india:

—¿Pero cómo tiene valor de estar comiendo sin darle a su hijo que le está pidiendo?

—¡Ah! Ud. quiere que se muera.

—¿Por qué voy a querer que se muera? ¡Todo lo contrario!

—*¡Pos comonó!* ¡No ve que acaba de *dispertar* de dormir, y sólo la cabeza le ha *dispertado, la tripa está dormida todavía* y, si come, se muere. Por eso Uds. se *enjuerman* tanto de *empacho,* porque en *dispertando* echan a comer y comer *y la tripa* no está *par'eso,* pues no ha *dispertado* todavía, está dormida *güen* rato.

*
* *

Me contaba un amigo que tiene una finca en jurisdicción de Izalco, lo siguiente:

Una mujer india con su hijo habitaba en un rancho de su propiedad; el niño, como de seis años, era muy simpático e inteligente, al grado de que mi amigo, viendo las extraordinarias facultades del niño, quería adoptarlo para traerlo a la capital a estudiar, pero la madre nunca consintió.

Un día que almorzaba el señor a quien la india le preparaba la comida, antes de comenzar, sirvió un plato aparte y llamó al niño para dárselo. El muchachito muy contento lo tomó y corrió a enseñarlo a su madre; ésta, se lo quitó y volviendo donde el patrón un poco disgustada le dijo: *"veya, singuior, no güelva* a hacer ésto con mi hijo".

—¡Pero, mujer, si no le he dado sobras, sino que le serví primero a él!

—No es eso, sino que le hace un gran mal a mi hijo y a mí. Nosotros hemos nacido para el trabajo y para ser pobres, y con esos condimentos le va Ud. a *dispertar* y desarrollar otros gustos, que mañana no podrá tener ni satisfacer; me *lu* va a exigir a mí que tampoco puedo, y va a ser un desgraciado y *me lu* va a hacer a mí también. "Ya lo sabe: hemos nacido *pa* la *pubreza* y el trabajo".

Estos dos ejemplos encierran además un gran fondo filosófico en estas gentes, una gran conformidad con su forma de vida y, a la vez, una gran disciplina en la manera de educar a sus hijos, obligándoles a la obediencia y a no separarse de sus rancias costumbres.

En algunos hogares indios es admirable el profundo respeto que los hijos tienen a sus padres, pues aún cuando el hijo sea ya todo un hombre, guarda respetuoso silencio y con los brazos cruzados en presencia de sus progenitores, a quienes obedece ciegamente y a quienes considera como infalibles oráculos.

LA TRIBU DE TIMOTEO LUE

En la «Cuesta Pelona», en un Cantón apartado llamado «Theshcal» (teshcat o teshcal, quiere decir «Piedra del Sacrificio»), situado en un lugar montañoso, existe esa tribu de indios primitivos puros, que no han tenido contacto con ningún otro grupo de raza. Viven aislados, huraños y bravos; habitan en cuevas a la orilla de un río, no usan vestido, sino un simple taparrabo y tienen el pelo largo; las mujeres llevan un *cuaxte* cortísimo sobre las rodillas, de la cintura para arriba desnudas y el cabello cogido en dos bandas.

Son de mirar duro que infunde respeto, no han *bajado* nunca al pueblo y viven sin dejarse ver de nadie. No hablan más que en su lengua náhuatl. El lugar donde se encuentran es propiedad del indio Timoteo Lúe, quien ha hecho en el pueblo funciones de Cacique. Este, que conoce las costumbres de los indios, es el que sirve de medio para comunicarse con el mundo que ellos no han querido conocer, y quien les lleva lo que necesitan. Se suben a los árboles para cortar las frutas y allí entre las ramas se las comen.

No han visto nunca gente civilizada, y Timoteo Lúe les dió tierras para que sembraran sus granos para su subsistencia.

Un día que Timoteo Lúe llevó a unos campistas a cazar ganado que él les había vendido, la tribu enfurecida salió corriendo a traer sus armas de defensa; entonces Lúe les gritó: "¡no sean tontos!, son hombres como nosotros"; y con mirada feroz le contestaron: *"inté, inté, inté, iniguet taguetza guen mulato".* Traducción: "no, no, no, éste ya habla como ladino". (Llaman mulato al mestizo).

Dicen que en el tiempo del comunismo, a Timoteo Lúe los ladinos lo mataron porque tenía mucho *pisto*.

Yo no quería creer todo ésto, pero además de habérmelo contado el indígena de nuestro servicio, Cándido Blanco, que iba entre los campistas a la caza del ganado, (y él vió y oyó lo que contestaron, cuando Lúe les dijo que no fueran tontos que eran hombres como nosotros, dieron unos gritos como fieras y se internaron en el monte). Me lo han contado personas serias y caracterizadas que tienen propiedades en esa jurisdicción, afirmándome, lo que varios indígenas del lugar en repetidas ocasiones me han contado.

INDUSTRIAS, LEYENDAS Y COSTUMBRES

En este ramo tenemos verdaderos primores que elaboran nuestros indios, muestras de ingenio y arte, de carácter, intensidad y todo ese ingenuo sentimiento del indio impregnado de tristeza y sencillez.

Actualmente es muy crecida la industria alfarera en diversos pueblos de la República. Ilobasco es el pueblo que más se ha distinguido por su habilidad en la industria del barro; pero lo que le ha dado más renombre es la fabricación de muñecos, y las admirables miniaturas que son verdaderos prodigios de arte.

En la época presente trabajan en diversos lugares, porrones de caprichosas formas, con pinturas de colores que, aunque de carácter muy rudimentario, dan cierta nota característica a sus barros. Hay grandes locerías donde los indios trabajan con herramientas y tornos de estilo muy primitivo: ollas, comales, batidores, sartenas, porroncitos, macetas, jarrones, etc. Todo pasa por las manos laboriosas del indio, saliendo de ellas con el sello inconfundible de la raza, pues nuestros nativos emprenden estas labores con gran amor y devoción.

El pueblo de Tenancingo es famoso por sus cántaros, resistentes y refinados, y que tienen el secreto de poner muy fresquita el agua para beber.

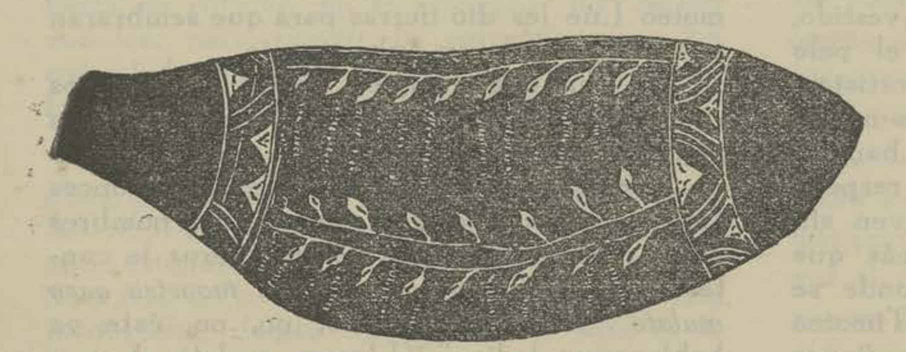
Es de lamentar la decadencia de nuestra raza en este arte, donde se han caracterizado fuertemente nuestras tribus de América.

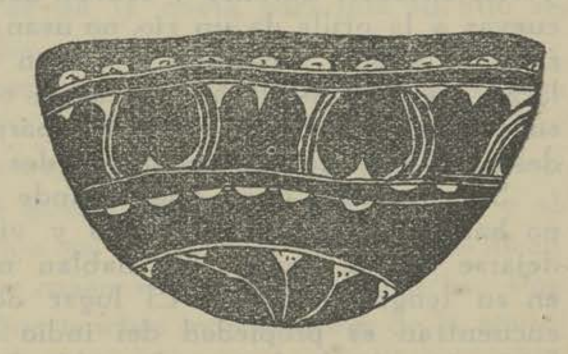
EL MORRO EN EL ARTE DE LOS IZALCOS

De sello inconfundiblemente nacional son los artísticos objetos que se elaboran con el morro.

Este árbol es algo así como el hermano o compañero del indio; rara es la cabaña o el rancho indígena que no tenga como guardián un verde y lustroso árbol de morro. Del fruto del morro trabajan artísticas jícaras y huacales que son verdaderas y pequeñas obras de estilo indígena.

Los principales pueblos donde elaboran huacales y jícaras, son: Izalco, Nahuizalco y San Miguel; en este último, los trabajan en blanco y de varios colores, mientras que en Izalco y Nahuizalco sólo los trabajan en negro. Estos los hacen «*labrados*» o «*pintados*».





Huacal y jícara pintados y grabados por indígenas de Izalco.

La elaboración de huacales y jícaras es muy interesante: parten el morro en dos mitades, cuando son morros redondos especiales para huacales, y a los morros alargados, que son para jícaras, sólo les cortan la punta; luego que los lavan y secan, los pulen con una hoja llamada *«lengua de vaca»* o de *«guarumo»*. Después los pintan con *«nacaschcolo»* y con tinta que hacen con carbón de piedra y con limón, ocupando el *«mashiaste»* para darles brillo y color negro. Los labrados los hacen después que están bien secos y pulidos, empleando para ésto un pequeño cortaplumas, la punta de unas tijeras o un pedazo de vidrio. Los dibujos labrados son de lo más caprichoso y característico: pescados, patitos, pollitos, pájaros, ruedas y adornos decorativos.

En los pintados emplean otra forma o técnica de trabajo: antes de teñirlos de negro y de pulirlos con el brillo, les van formando el dibujo y figuras en cera modelados en el huacal; después, tiñen de negro y dan brillo a las partes que no tienen cera. Así que lo han teñido y pulido, lo dejan secar muy bien, y por último le dan un baño de agua hirviendo para despegar la cera, quedando en blanco, o sea del color natural del huacal, los dibujos estampados. Con este procedimiento reproducen verdaderas escenas de historias y danzas de animales en los huacales y jícaras.

De la calabaza también elaboran pintorescos tecomates de diversos tamaños; los hay pequeñitos pintados de varios colores, como: chinchines y sonajas que les sirven para sus fiestas. En el pueblo de Tonacatepeque, el día de la feria de San Nicolás, se ven infinidad de tecomatillos de sugestivos y chillantes colores. Este pueblo es famoso porque allí es en donde fabrican los tambores indios y atahualnés, decorados primorosamente y de diferentes sonidos y tamaños.

De este lugar son todos los tambores que ocupan los indios para las fiestas en los diversos pueblos de toda la República.

LA INDUSTRIA DEL TULE

Del tule tejen los indios petates de varios tamaños. En Nahuizalco es donde más se trabaja esta artesanía popular, y los indios hacen artísticos dibujos muy bien combinados de diversos colores. El desperdicio del tule lo utilizan para la fabricación de sopladores, bolsas, esteras, bastones, y también hacen colchones para sus tapexcos y el acabado de los *«tabuipantes»* de los ranchos.

Hay unas viejas indias en Nahuizalco que desde hace muchos años han hecho la promesa de trabajar solamente el petate de la Urna en que acuestan a Jesucristo en el Santo Entierro el Viernes Santo. Este petate es un verdadero prodigio de paciencia y de arte, y aquí en la capital no tienen idea del bellísimo trabajo que estas gentes humildes llevan a cabo allá en el rinconcito del pueblo. Si alguien manda a encargarles un petate de esos, no se lo hacen ni a precio de oro, porque es promesa hecha para el Señor. ¡Así son los indios!

LA PALMA

Muchas son las curiosidades que trabajan con la palma y el carrizo, como: sombreros, canastas, escobas, tombillas de toda forma y tamaño y hasta juguetes: sonajas, chinchines, canastillos, tombillitas, etc.

En la elaboración del sombrero han llegado a alcanzar un grado de perfección que puede competir con los europeos. Esta es una industria que sería una fuente de riqueza para el país; si las autoridades se ocuparan de su adelanto y estilización, no se tendría necesidad de importar gran parte de este artículo.

Muchos son los lugares donde trabajan la palma, pero los sombreros que se han hecho famosos por su forma y colorido son los de Tenancingo.

EL MEZCAL

El mezcal es una de las materias primas que más ha enriquecido la industria de los indios, pues además de las diversas cosas que trabajan con él, el inmenso consumo que hay de estos artículos y la fuerte demanda constituye para el conglomerado indígena una fuente continua de vida y de trabajo. Las cosas que más trabajan con el mezcal son: hamacas, atarrayas, lazos, matates, cebaderas, morrales, bolsas, alforjas, arganillas, etc.

BELLAS ARTES

Además de las artesanías e industrias, las bellas artes también fueron y son cultivadas por la raza indígena en todos sus aspectos.

PINTURA.—Así tenemos la pintura y la línea aplicada con modalidad propia en todas sus artes populares o industrias, como lo hemos visto ya.

En algunas iglesias antiguas de estilo colonial, como en Panchimalco, San Sebastián, Huizúcar, Chalchuapa y Metapán, se encuentran altares con pinturas antiguas en las cuales se adivina la paleta y el ingenio indígenas.

LITERATURA. — La literatura también tiene su manifestación y característica indígena inconfundible, en sainetes melodramáticos, bombas y pantomimas populares en las cuales se lee la inspiración y vocación poética de los indios.

Tenemos también los cancioneros populares, autores muchas veces de la letra, y que son verdaderos trovadores de la canción autóctona y folklórica.

Si nos remontamos a la época precolombina tenemos obras de la literatura indígena que son una muestra admirable de la cultura de nuestros antepasados. Entre los poemas antiguos que dan idea del temperamento poético de la raza, he aquí una muestra en un fragmento del poema de "Vukub-Cakix".

"Vucub-Cakix: lo que resta de estas gentes que fueron inundadas, es ciertamente extraordinario. Su estado es como el de los seres sobrenaturales. Yo me engrandeceré sobre estas criaturas y seré su sol, su aurora y su luna. Mi esplendor es grande, por mí existen y marchan los hombres: de plata son los globos de mis ojos, resplandecen como piedras preciosas, y el esmalte de mis dientes brilla como la faz del cielo. Mis narices relucen a lo lejos como la luna; de plata es mi trono y cuando bajo de él, la superficie de la tierra se vivifica".

El "Popol-Vuj" o "Manuscrito de Chichicastenango", otra de las obras de la literatura indígena. Tenemos además el drama del "Rabinal-Achí"; el libro sagrado de "Chilam-Balám"; el memorial de "Tecpán-Atitlán".

Las poesías de Ixtlilxóchitl, poeta que restauró la gloria de Netzahualcóyotl, salvando su obra del olvido, ha dejado muestras de la poesía náhuatl, idioma que también se habló en Centro América y que aún lo hablan los pipiles de Izalco. Uno de los más bellos poemas de Netzahualcóyotl restaurado por el poeta Ixtlilxóchitl, es el siguiente:

ULTIMO RUEGO

EN NÁHUATL

Nonontzin ihquac nimiquix
Motlecuilpan nechtlaltoca,
Huan cuac tiaz titlazcalchihuaz
Ompa nepampa xonchoca.

Huan tla aca mitztlahtlanniz
Zoapillé tleca tichoca,
Xiquilcui xoxouhqui quahuitl
Techichocti ica popoca.

EN ESPAÑOL

Madre mía, cuando muera
sepúltame en el hogar,
y al hacer el pan, espera
y por mí ponte a llorar.

Y si uno en saber se empeña
la causa de tu penar,
dile que verde es la leña
y que el humo hace llorar.

En la literatura prehispánica de nuestros nativos existieron bellos poemas en la tierra de los Izalcos, pero la indiferencia con que hemos visto siempre todas las cosas de nuestra raza, se han perdido ya y se extinguieron con la muerte de algunos viejos indios que conservaban el tesoro de la tradición. Unos de los pocos poemas de carácter verdaderamente autóctono pertenecientes a la tradición de los Izalcos que he logrado restaurar en idioma náhuatl, haciendo asimismo la traducción de ellos, son los dos que ya hemos visto ti-

tulados: "Nimetzili", que quiere decir "Te lo dije"; y el otro: "Tiáhuit Tzuntzúnat", que en español es "Vamos a Sonsonate".

De la Conquista para acá tenemos los autores anónimos que han hecho los melodramas y sainetes de muchos números musicales, y además, bombas, refranes, pastorelas, retintines, rondas, etc., etc.

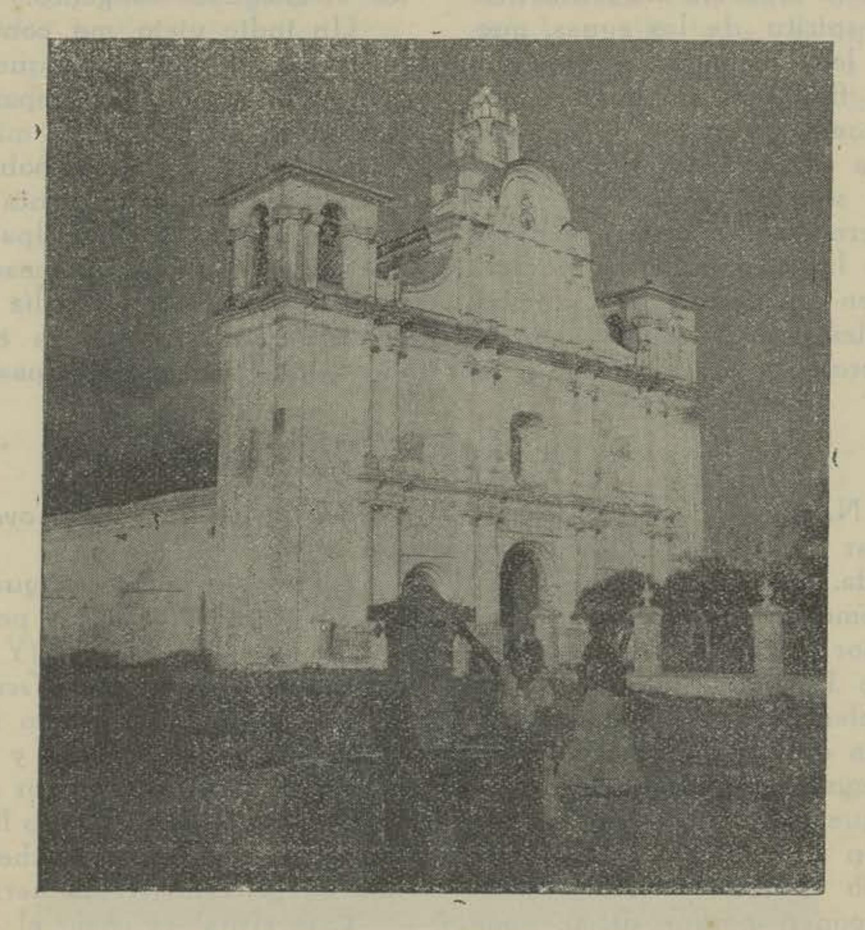
MUSICA.—El arte en el aspecto de la música y la danza nos habla muy expresivamente del temperamento artístico, hierático y profundamente panteísta de la raza indígena. Rica es la flora musical de nuestros indios, como lo estamos viendo en este ensayo, y aunque se manifiesten los últimos restos de la música viva en un carácter rudimentario por la calidad de sus mismos instrumentos, no por eso deja de ser bellamente interesante y expresiva, a pesar de su sencillez e ingenuidad.

Las formas constructivas de la música indígena son, como ya hemos visto, un estudio bastante delicado que requiere mucha observación y experiencia, pues aunque la música sea de carácter rudimentario, las formas y materiales sonoros que los indios emplean, obedecen a ciertas leyes, que ellos puede ser que ignoren, pero que las practican intuitivamente o por tradición y de una manera temperamental.

Ya hemos visto también detalladamente en la parte de este ensayo que se refiere a la Etnofonía de El Salvador, el estudio minucioso sobre el carácter, análisis y las formas constructivas de la música indígena.

Sólo nos falta agregar que, para nuestros indios, es un precepto la creencia de que para no incurrir en la ira de los dioses, no acostumbraban a hacer nada perfecto, procurando siempre tener algún defecto en lo que era obra humana, pues lo perfecto sólo era atribución de los dioses.

Esto es interesante, pues hasta hoy día, tanto en los tejidos de las telas como en los bailes y en las obras que ejecutan en sus industrias, les gusta dejar algo que desentone para dar la nota de imperfección a todo lo que hacen. Como he dicho anteriormente, algunos indios no saben ahora el por qué de esas tradiciones, pero no por eso dejan de practicarlas fielmente, así como lo hacían sus antepasados.



Templo y fuente del pueblo ladino de Izalco.

LEYENDAS

Ya hemos dicho que Izalco es un lugar de leyendas, y para dar noticias de todas ellas se podrían escribir muchos capítulos. Además, que algunas de estas leyendas, las más notables, ya han sido publicadas por muchos de nuestros escritores, así pues, sólo me concretaré a describir algunas que son poco conocidas.

EL "GUASHACO"

Los indios de Izalco, Nahuizalco, San Julián y Juayúa, tienen la creencia de un personaje de leyenda en figura de mono, que llaman: el «Guashaco».

A lo mejor se ve a un grupo de indios, apostados alrededor de un rancho armados de sendos garrotes y machetes, para deshacer a leñazos, como ellos dicen, al «Guashaco».

Una vez, Pedro, marido de una pobre india, la abandonó, y ella decía que el «Guashaco» se lo había llevado. Tenían un hijito y éste se enfermó; la pobre salía a dar voces al monte llamando a su «*Pegru*». Desesperada cogió a su hijo y se fué al pueblo; al atravesar la montaña le salió un mono, y la india encolerizada le gritó: "¡desgraciadu, no sos «Guashaco», lu sos Pegru que me lo querés quitar lo cría, no sos «Guashaco», sos lo maridu, ya te lu conozco, sos Pegru!"; y la pobre india salió corriendo.

LOS "MANAGUAS"

Por estas mismas tierras de los Izalcos y también en muchos lugares de la República, está muy arraigada la creencia del fantástico personaje o mal espíritu de las aguas, que los indios llaman los «managuas» y, según ellos, tiene la "la figura de un hombre pequeño y peludo como un mono". Cuando viene una tormenta de *mala agua* para sus siembras, entonces se reúnen todos los del lugar, portando cuernos y caracoles. En un lugar visible hacen las tres *cruces* de ceniza, se colocan todos en un punto alto, zumba el pitazo de caracoles y cuernos que lanzan al cielo su ronca protesta, hasta que no cesa la tormenta. Después corren a buscar en donde han caído, y en qué forma, muertos los «managuas» zánganos.

Un indio viejo me contaba, que cuando la tormenta anunciaba que traía los «managuas», él ya había preparado un pequeño rancho en medio de la milpa, y allí pasaba la noche cuidando su pobre milpita, y que cuando zumbaba la tormenta y los «managuas» venían, él *óiba* que la milpa hablaba y se decían unas a otras: "¡agárrense duro!, ¡agárrense duro!". Entonces él salía a formar *las tres cruces de ceniza* y pitaba el cuerno, porque si nó los «managuas» se paseaban en la milpa.

LA PIEDRA TECUANTET

En la salida de Nahuizalco, camino de Salcoatitán, en el lugar llamado «*Teshical*», hay una piedra cuadrada, antigua, que se llama «*Tecuántet*» (que come), porque dicen que come a la gente, y por eso le ponen flores, para calmar la ira de la piedra, atrayendo su gracia y su benevolencia.

Los indios dicen que oyen voces dentro de la piedra, y aseguran también que la piedra es viva. Lo que más come es a los niños, ya muchos han desaparecido; las autoridades han querido quitar la piedra, pero los naturales se oponen porque dicen: «*que puede sobrevenir un castigo al pueblo*», pues cuando lo han intentado *oyen como que la piedra suspira*.

El pueblo entero es guardián de este altar, en donde dos veces por semana se llega a renovar la tradición. ¡Y ay del que toque o profane a la «*Piedra Tecuántet*»!

Los indios adoran con ritos especiales a la piedra, los días lunes y jueves, por ser los días que más transitan por allí. Los hombres llevan lanzas de madera o las herramientas de labranza, blanden los machetes en alto y estallan en gritería pávida, terrible.

Este ritual es como el grito rojo de color de las batallas de la raza, es como la remi-

niscencia de las leyendas que ha desteñido el tiempo, y que el recuerdo trae como el aletazo postrero de las cosas que ya se van......

En el ritual, hacen una danza al pie de la colina hasta donde llegan los peregrinos con las manos tendidas y las frentes polvosas en busca de la oración que salva y de las hierbas milagrosas que ahuyentan el espíritu maligno del cuerpo de los poseídos. Al depositar las flores, los diferentes grupos recitan esta oración: «*Niantihuítzet, guantitehuicat ini mushúshit, palsintému mu cuálan tipánut ganigan. Mashi netzmuti, tecchin; aschcan niahua nigan, tinaca guan Tutécu*».

Traducción: "Aquí venimos y traemos estas flores, para que rebaje tu cólera cuando pasemos por aquí. No me *asustés,* piedrita; ahora ya me voy, aquí te *quedás* con Dios".

Un silencio expectante flota en derredor. Las palmeras cabeceando en oración, hacen llorar sus flecos matizando aquel ritual.

Y todos los lunes y los jueves, los indios peregrinos, tremantes de emoción, naufragan en el paroxismo de aquella superstición, más fuerte que el tiempo y que la evolución. Viendo y oyendo el ritual, se siente el alma encendida, solicitada y estremecida por el doble atavismo, por dos sentimientos encontrados: el que acoge y el que rechaza, el que punzante se hunde hasta confundirse en nosotros, y el que ve sin interés, solo por ver. Es el sedimento que hay en nosotros de lo indio y lo hispano.

Y en los indios, es el ancestro que palpita reviviendo este pávido fervor ante el santuario de *la Piedra Tecuántet,* la superstición india cuyo abrazo estrangula a los naturales del pueblo de Nahuizalco; ante la piedra que suspira amenazas, que tiembla de misterios y asechanzas, y que abre la boca para tragarse niños. Y si alguien se descuida, la piedra despierta su cólera, y entonces... brama, llora, suspira y se emborracha con la sangre de sus víctimas. Otras veces jadea en sofocos, y allá adentro se oye el grito de la víctima atrapada, mordida, devorada.

Allí he presenciado esas maceraciones en lo alto del cerro; cerca de la cueva donde abría sus heridas de ofrenda antiguamente el indio idólatra. Y ahora, mientras revientan en los nopales las flores rojas, mientras sangran las pascuas y se vuelven locas las esquilas del mediodía, los peregrinos suben por el camino hasta el cerro, con los brazos llenos de flores amarillas de *cacauhqui y sempoalxúchitl,* mientras los ciegos sostienen diálogos frente a las estaciones de nubes y de eternidad, y allá lejos, alguna nota perdida de canción nostálgica vuela entre los árboles centenarios y las chozas humildes.



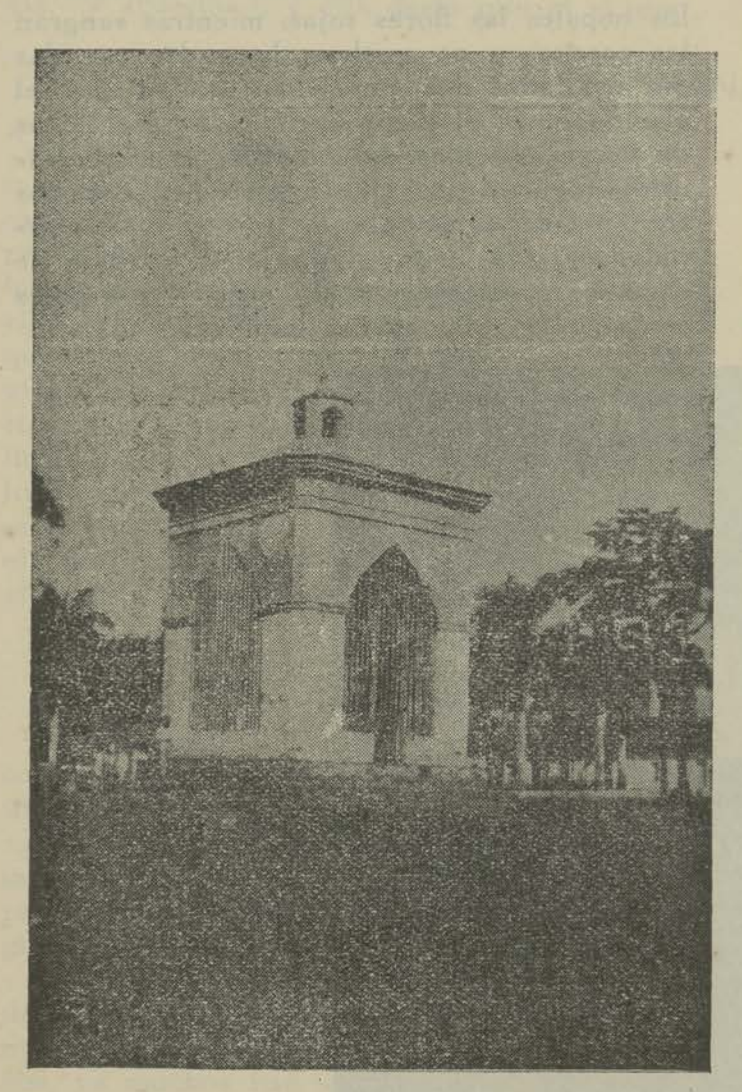
Ruinas de la antigua ciudad de Izalco.

LA CAMPANA LLORA

¡Elegía de incienso...! Lagrimeo de cirios, cuya llama se retuerce en espirales de luz... que se distiende perdiéndose en el Cosmos...!

¡Llanto hecho de nube...! Dolorosos toques de campana... ¡Todo... todo se eleva en ascensión suprema...!

¡La doncella de bronce duerme, sueña y llora... llora! Impuso su mística ley con claro, dulce y triste són por años y años a la valiente raza de los Izalcos, hasta que un día de conmoción y ruina, se quedó sumergida... entre los restos de su templo palacio...



Campanil en donde se guarda la histórica campana "María Asunción"

"María Asunción me llamo
Cien quintales peso,
El que no lo creyere
Que me levante en peso..."

Así dice la leyenda de *la Doncella de Bronce* y fue regalada por el Rey Carlos V.

Consagrada a la Santísima Virgen de la Asunción, patrona del pueblo, en el año de 1533 por el Ilustrísimo Doctor Don J. Uoca Gómez de Parada, siendo Vicario de esta Provincia el señor Xerónimo Mexía, año MDXXXIV.

Pero los indios, han oído siempre, siguen oyendo todavía, el llanto de la Doncella de Bronce... ¡llanto de eternidad...! ¡Lo oyen lejos...tan lejos!

Y cuentan también... que cuando algo terrible a los indios va a venir, lo anuncia en su llanto, que es como lluvia de lágrimas... y como lluvia de lágrimas es, también, en los cantares de la muerte...!

Dicen que el día de difuntos se oye su lúgubre tañido desde un lugar llamado «La Cuestona». A las doce de ese día se oye su llanto trágico y solemne.

Y cuando empieza a anunciar cosas con su llanto la Doncella de Bronce, el sol se hace más rojo, para festonearla en reflejos con sus rosas de púrpura......

Un indio poeta de Izalco, cada vez que escuchaba el llanto de la campana legendaria, le cantaba de esta manera:

"Los foquis de la campana,
No son para guien morió,
Son para gue sepa yo,
Que me güa morir mangiana"

¡Y la profecía se cumplió...!

LENGUA PIPIL

Las razas nahoa-tolteca y maya fueron crisol magnífico en que las lejanas civilizaciones se elevaron y esclarecieron. Nos conmueve el desfile de nuestros antepasados toltecas y mayas, y contemplamos perplejos el paso silencioso de sus sombras enredadas en los flecos fabulosos de sus leyendas y del más hermoso y resonante de los escritos indios: el Popol-Buj.

Aquellas dos razas dejaron huellas indelebles en el Continente Americano. Su idioma: el maya y el náhuatl, labran todavía el alma de sus postreros descendientes, y la geometría de su arquitectura tira sus líneas en los santuarios de Yucatán, Teotihuacán, Petén, Copán, Tazumal y Cihuatán. También los artífices de la escultura nos dejaron su grito, en las Venus recortadas en la piedra, que nos dan la sensación de la belleza, y siguen siendo la admiración devota de las generaciones estudiosas.

Los indios de nuestro territorio, como su lengua, fueron siempre designados con el nombre *pipil*. La palabra *pipil* significa *niño*. *Hablar como niños*.

El pipil o náhuatl cuzcatleco, han dicho muchos que es una degeneración del mexicano azteca; yo no lo creo así, sino que es *una forma cultural del idioma, de carácter local, pues cada pueblo tiene su modalidad propia en sus manifestaciones culturales*, aunque nuestra población, según algunos historiadores, haya sido formada por una de las emigraciones de los proto-nahoas hace muchos siglos, tomando en cuenta las diferentes invasiones de distintas tribus que vinieron a mezclarse después, como el que importaron hace como 2,000 años los compañeros de los ulmecas. ¡Y si se conservó el idioma pipil-náhuatl en nuestras tierras después de tantos siglos, no es por las continuas inmigraciones de indios nahuatlatos, sino por algo más fuerte, enraizado en la tierra como la misma raza. Esto prueba una vez más que nuestra raza tolteca tuvo su origen y centro en Tlapallán, situado en el antiguo reino de Payaquí entre Guatemala, El Salvador y Honduras. Además, la diferencia de nuestro idioma pipil con el mexicano, se reduce a muy pocos detalles, como la supresión de la terminación *tli* en gran número de los vocables aztecas. Entre los aztecas estaba más generalizado el náhuatl llamado: *tecpíltic tlatolli*, o lenguaje cortesano de Netzahualcóyotl, el poeta soberano de Alcolhuacán o Texcoco.

Y el náhuatl de nuestro Cuzcatlán, abundante en *barbarismos*, se debe, según el P. Juarros, a que eran descendientes de plebeyos mexicanos, que no han de haber hablado el náhuatl cortesano de Netzahualcóyotl.

Yo creo que la diferencia consiste como en nuestro idioma nacional con el castellano-español.

Para mí la lengua pipil es armoniosa, musical, jugosa, y confieso que cuando comencé a practicarla con mis maestros, unos verdaderos indígenas, sentí una rara emoción, algo así como la añoranza de las cosas que, aunque no se hayan vivido, laten en nuestro sér con el llamado del ancestro.

Los indios que me guiaban en mis estudios, eran: una india de Izalco, Jesús Ascat, y Cándido Blanco, de Nahuizalco. Así pude establecer las diferencias, que a continuación explicaré.

A todos aquellos que se dedican al estudio de nuestra raza en sus diferentes aspectos: razas, religión, templos, música, etc, es indispensable adquirir un poco el conocimiento de la lengua del grupo de raza que se estudia, como auxilio indispensable para sus investigaciones.

Náhuatl, según el vocabulario de Molina, significa «cosa que suena bien». —«Dulce y armoniosa para oírla hablar», — decía M. Biart.

Orozco y Berra clasificaron el náhuatl idénticamente con el pipil, pues sólo establecen la diferencia de que el primero o *nexicano* fué el náhuatl clásico, el cortesano, y el pipil-náhuatl fué el popular, democrático o plebeyo.

El pipil de los izalcos tiene sus dialectos o derivados en todos los pueblos de la Costa del Bálsamo y en otros lugares de la República, en donde todavía se habla, como en Panchimalco, en Guacotecti, los Nonualcos, etc. En la rinconada comprendida entre el Río Grande y el Cerro Brujo, se hablaba *alagüilac*, formado a influjo de la lengua *chortí* de los pueblos vecinos, según Barberena.

El *alagüilac* es completamente muerto, y por el estudio que presentó el Dr. Brinton a la Sociedad Filosófica Americana el 4 de noviembre de 1887, se evidencia la similitud, casi identidad, del *alagüilac* con el pipil.



JESUS ASCAT, muchacha indígena de Izalco, que tuvo a su servicio muchos años la autora y quien le ayudó mucho en el estudio de la lengua pipil - náhuatl de dicha región.

El alfabeto del náhuatl mexicano consta de 17 letras: a, c, ch, e, h, i, l, m, n, o, p, q, t, u, x, y, z, cuya pronunciación no ofrece dificultad ninguna.

El náhuatl-pipil de los izalcos tiene las mismas letras del mexicano, y sólo hay que agregar la g y la j.

La letra k no debe emplearse en la escritura, pues no existiendo en el alfabeto del náhuatl mexicano, no veo la razón por qué introducir una letra que desfigura no sólo la estética de la escritura pipil, sino que en la fonética le es completamente innecesaria, pues tiene la c y la q, que desempeñan más correctamente las funciones de aquélla.

La letra k no debe figurar en el conjunto de caracteres ni aún para suplir las necesidades de poder escribir la lengua náhuatl.

La letra k campea acertadamente en las lenguas maya, maya-quiché y en el kachiquel.

Nuestros pipiles, en la fonética de su lengua, forman una sh que da un sonido mucho más dulce que la ch, usando, según el caso, de las dos formas. La sh es como la letra inglesa en su fónica, y aunque no debiera usarse en el alfabeto de la lengua pipil, a veces su aplicación se hace necesaria para facilitar la pronunciación de algunas palabras. Ya está bien comprobado y sabido que la x latina, correctamente hace las funciones de la sh para las personas que saben la fónica de la x en la lengua pipil, cuya fónica, según los casos, es también como j, pero a los que ignoran ésto la escritura de la sh los orienta mejor en la pronunciación.

También la letra g, de los izalcos, en los nahuizalcos es c. Por ejemplo: *shuga*, «llorar» de los izalcos, es *shuca* de las nahuizalcos. La fónica de los izalcos es más cerrada, más dulce; y la de los nahuizalcos es más sonora, más fuerte.

Vemos en algunos escritos con frecuencia la reunión de ge; esta unión de la g con la e no debe emplearse, porque en lugar de señalar el verdadero uso de las letras del alfabeto pipil, obscurece la musicalidad y armonía de los conceptos. Por ejemplo: los izalcos usan *muguetza*, y los nahuizalcos *muquetza*, correcto. Pero hay personas que escriben *mugetza*, y esta forma no es correcta. El vocablo *muquetza* quiere decir «levantar». Otro: *uapaguich* los izalcos, y los nahuizalcos *uapaquich*, correcto, y quiere decir «mezcal»; pero escrito *uapagich*, «malo». Así, pues, debe evitarse la unión de la g con la e, como de la g con la i, o sea ge, gi.

En algunas palabras hay doble l, que no debe leerse como ll. Ejemplo: *tlalli* (náhuatl mexicano) «tierra», se pronuncia *tlal-li*, siendo

digno de notarse que ninguna voz de la lengua náhuatl mexicana principia con l. Tenemos también Tlapallán, que debe pronunciarse Tlapal-lán.

En la lengua pipil abundan las palabras que usan la forma tz, siendo, más que una forma de escritura, un conjunto onomatopéyico que sirve para representar los sonidos que resultan de tza, tze, etc. Ejemplos: *muquetzá*, «niño»; «*tzuntécu*, «cabeza».

En Izalco, algunos indígenas pronuncian el vocablo pipil *metz*, sin la t, o sea «mez», que significa lo mismo que *metz;* también néch, vertido al castellano, resulta ser forma dativa del pronombre personal «yo», que quiere decir «me». Nech o nesh, es radical de la voz *néshti* o *néxti*, que equivale a «ceniza».

Algunos incluyen la letra v en el alfabeto mexicano, pues Olmos y Paredes, nahuatlatos eminentes, aseguran que las mujeres antiguamente pronunciaban vevetl, en vez de decir *ueuetl*, o más correctamente *huehuetl*, «tambor».

No debe olvidarse también que antiguamente los españoles usaban la v como u, y podría citar aquí muchos ejemplos de esta usanza en la ortografía clásica de los españoles. Por este motivo, algunos incluyen la v en el alfabeto náhuatl.

En cuanto a las vocales, sólo la «o» tiene un sonido que podemos llamar ambiguo, entre «o» y «u». De allí proviene que unos digan Teotl y otros Teutl, «Dios» (en el mexicano).

Lo mismo que pasa en este caso del náhuatl de México, pasa aquí con nuestros pipiles: los izalcos usan la «u» y los nahuizalcos la «o». Por ejemplo: los izalcos dicen *túnal* y los nahuizalcos *tonal*, «sol». Los primeros también dicen *cújtan*, y los segundos dicen *cójtan*, «monte».

En la lengua náhuatl hay la particularidad del gran número de palabras que emplean la consonante l, precedida de t, combinación muy poco empleada en español; en nuestro idioma casi sólo las palabras derivadas del náhuatl tienen la detonante tl.

En la lengua mexicana los nombres terminados en tl o en tli o tle, que son en gran número, forman su plural de diversas maneras, pero las más corrientes son cambiando dicha terminación por la sílaba me, o por la sílaba tin. Así, *cuicuitzcatl*, «golondrinas», y *cuauhtli*, (águila), hace *cuauhtin*, «águilas».

Careciendo la lengua náhuatl de género gramatical, la distinción se hace anteponiendo al nombre respectivo las palabras: *oquichtli*, «varón» o *cihua*, «mujer», ligeramente contraídas, según el caso, así: *mixtlut*, «león» y *cihuamixtlut*, «leona».

No tiene formas para los superlativos, ni para el comparativo; en cambio, es riquísimo en aumentativos y diminutivos.

"Su léxico es asombrosamente extenso, debido, sobre todo, a su prodigiosa aptitud para formar derivados verbales. Un verbo transitivo en su forma primitiva, da por lo menos once verbales, que son: el sustantivo en «ni», formado del presente de indicativo en activa; el de terminación de pretérito imperfecto de indicativo en activa; el que se toma del pretérito perfecto, del mismo modo y voz antedichos; el terminado en liztli; los que acaban en las posposiciones n, yan y can; el que termina en ni, formado del impersonal del verbo; el adjetivo en oni; el terminado en oca, y el que termina en tli o li, o alguna vez en tl." (Barberena).

En cada una de sus transformaciones vuelve a dar el verbo transitivo todos esos verbales; de lo cual resulta que este verbo, por sus transformaciones e incluido él mismo en su forma primitiva, y en cada una de sus transformaciones, da por lo menos las siguientes palabras:

"Verbos	64
Participios	64
Verbales ....11×64=	704
Total.........	832"

El P. de la Rosa, de quien es el cálculo anterior, agrega: "Mas no son éstas todas las palabras que pueden obtenerse de un verbo mexicano, porque de los verbales se derivan nombres abstractos y nombres posesivos; v. gr.: de *tlatoani* viene *tlatocati* ser señor o príncipe."

En la obra de Fray Bernardino de Sahagún, «Cosas de Nueva España», tenemos prueba evidente de la abundancia y riqueza de esta lengua. En dicha obra, las plantas, los animales, las flores, los minerales, los peces, los dioses, las fiestas, etc., todo es designado con un nombre propio. En la teogonía podemos ver la abundancia de nombres para cada rito, cada divinidad y las cosas relacionadas con ellos. Y cuando los mexicanos fueron convertidos al catolicismo, los más altos misterios de nuestra religión se hallan bien explicados en náhuatl mexicano, sin que jamás haya sido necesario servirse de voces extranjeras.

"El P. Acosta se admira que habiendo tenido los mexicanos noticia de un Ente Supremo, creador del cielo y de la tierra, no hubiesen tenido igualmente en su lengua voz para significar lo equivalente al Dios de los españoles, y al igualmente de todas las naciones de la tierra, por lo cual los predicadores se han visto precisados a servirse del nombre español. Pero Javier Clavijero dice que sí tuvieron este nombre en lengua mexicana: «Teotl», que significa lo mismo que el de los españoles, pero que éstos, por demasiada escrupulosidad, así como quemaron las pinturas, códices y los libros de historia mexicana, porque tuvieron sospechas de alguna superstición, viendo en todo al diablo; del mismo modo rechazaron el nombre de «Teotl», porque se había usado para significar los falsos dioses de su gentilismo".

Nuestros pipiles izalcos, emplean una voz para significar a Dios; los izalcos dicen: «Nu Técu-Tu Técu», y los nahuizalcos dicen solamente «Tu Técu».

Sin embargo, hay palabras que nuestros pipiles no le encuentran traducción a su lengua; por ejemplo: *reino, librar, deudas,* y otras; es por eso que a veces su lenguaje resulta híbrido o bilingüe, mezclando el pipil y el español. Esto lo he observado también en las lenguas indígenas: el mexicano, el maya, el maya-quiché, el cakchiquel y el lenca, lo cual demuestra que hay algunas palabras o voces del español que no tienen traducción en dichas lenguas.

En la lengua mexicana hay infinidad de vocablos, como dijimos ya, terminados en *tle,* y casi siempre va antepuesta a esta terminación *tle,* la letra *x,* que al pronunciarla se debe hacer con la fónica *sh.*

Un ejemplo muy pintoresco, lo tenemos en estas dos estrofas:

Ya la helada vejez del canopaxtle
Anuncia la llegada del chahuixtle,
Ya los años consumen mi popoxtle
Cual la gallina el verde canopaxtle.

Ya no puede sacar la india el ixtle
De aquella blanca y delicada textle;
Se muere por comerse un xoconoxtle
Y se queda tirante en un tapextle.

Prueba evidente de la riqueza de la lengua náhuatl son los bellos poemas aztecas y los cantos heroicos del poeta indio Netzahualcóyotl, que fueron admirados y conservados por los literatos españoles del siglo XVI.

Dos de aquellos famosos poemas los tradujo don Fernando de Alva Pimentel (Yxtlilxochitl), y en nuestra época actual, casi todos se encuentran traducidos por el notable nahuatlato mexicano don Mariano Rojas.

También hace muchos años reencontró don José María Vigil en la Biblioteca Nacional de México un códice que se había extraviado, con una bella colección de cantares aztecas (que en parte tradujo Mr. Brinton: «La Peregrinación de Aztlán» y el «Canto de la Malinche», son parte de estos cantares), varias fábulas y otras piezas importantes en lengua náhuatl mexicana.

En náhuatl es corriente el empleo de vocablos sumamente largos, (pues pertenece a las lenguas aglutinantes), vocablos que a veces constituyen verdaderas frases, en los versos, aún de *arte mayor,* y a veces una o dos palabras forman verso entero, como en los siguientes, que cita Carochi:

"Tlauhquechollaztalehualto tonatoc.
Ayauhcozamalot onameyotimani", etc.

"Está relumbrando con color encarnado
como el pájaro Tlauquechol", etc.

Nuestros pipiles los izalcos no se quedaron atrás en cuanto al arte de la poesía, y aunque en una forma modesta y sencilla ellos también tuvieron sus cantares. Ya en capítulo anterior he dado a conocer dos de ellos, que logré reconstruir y que son muestra del espíritu poético de la raza, en dos especímenes que conserva la tradición.

También los nahuatlatos de Tacuba cultivaron el arte de la poesía, y de los cuales he dado a conocer un espécimen o cantar de aquellos lugares. Varios cantarcitos en estrofas sueltas en lengua náhuatl se encuentran regados, como las cuentas de un collar, en varios lugares de nuestro territorio, en donde se habla o habló la dulce lengua de Netzahualcóyotl.

Daremos en estos ligeros apuntes de la lengua náhuatl-pipil, algunos ejemplos y orientaciones para poder interpretar mejor el pequeño léxico que vendrá a continuación y las palabras que aparecen en algunos rituales indígenas.

Una exposición gramatical de la lengua pipil llevaría material para un detenido es-

tudio, y yo no tengo tal pretensión, además, de que nos apartaría demasiado del asunto a que se refiere nuestro ensayo.

La sílabas que expresen el *artículo* en la lengua pipil, cuyo significado es bastante extenso, podemos limitarlo a: determinado e indefinido.

Los artículos determinados son: singular *Ne*, el, la; *Ijgui*, lo.

Plural: *No*, *Nin*, los, las.

Artículos indefinidos, singular: *Ce*, un, uno, una. Plural: *Cezan*, unos, unas. El artículo en la lengua pipil, siempre es del género masculino. Sólo para determinar el género femenino, se antepone como ya hemos dicho la palabra *cihuat*, mujer.

En el *número* existe el plural y el singular. Los plurales se hacen agregando al final de los nombres las sílabas *Me* o *Tin*. Pero en muchos pueblos se concretan a agregar solamente el vocablo *gue* para pluralizar todas las palabras.

Otra forma entre nuestros indígenas de hacer el plural en algunas palabras, es el de repetir la primera sílaba intercalando una *j* entre ambas. Ejemplo: *cuéyat* = *cuejcuéyat*.

También usan de otras muchas formas que sería largo enumerar.

Es de hacer notar que cada pueblo indígena en donde se habla el pipil, tienen sus formas o modalidades especiales de construir el idioma.

Por estas razones cuesta tanto orientarse en el estudio del pipil en nuestro territorio; uno de los lugares en donde mejor se habla el pipil es Cuishnáhuat.

Los *posesivos* son:

Nu.........mío, mios, mía, mías.
Mu ......tuyo, tuyos, tuya, tuyas.
Y, Yn ...suyo, suyos, suya, suyas.
Tu ....nuestro, nuestros, nuestra, nuestras.
Amu ......vuestro, vuestros, vuestra, vuestras.

Estos adjetivos deben ir siempre unidos al sustantivo formando una sola palabra, por ejemplo:

Nuyúlu ....corazón mío.
Muyúlu ....corazón tuyo.
Yyúlu.................corazón suyo.
Inyúlu.................corazón de ellos o suyos.
Tuyúlu ....corazón nuestro.
Amuyúlu ....corazón vuestro.

Los Nahuizalcos, Chiltiupán y Cuishnáhuat usan de esta otra forma:

Ajúni núpal ....mío, míos, mía, mías.
Núpal taja..................tuyo, tuyas.
Ajúni ípal..................suyo, suyas.
Túpal tejnantin............nuestro, nuestras.
Azu ípal ....mío, mi, mis, mías.
Núpal........................mi, mis.
Múpal ....tu, tus.
Ípal...........................su.
Túpal ....nuestro, nuestras.
Amúpal ....vuestro, vuestras.
Impal ....sus.

Los *demostrativos*:

Yejuatí, ajini, achca......este, esta.
Tejuatí, ini..................ese, esa.
Yéjuat, Ané, Ni ....aquel, aquellos.
Ajúni ....esto, eso.

Plurales:

Yejuantinin, yejuantinga..estos, estas.
Yejuantinun ....esos, esas.
Yejuantin ....aquellos, aquellas.

Indefinidos:

Shupi ....poco
Miac ....bastante
Miac, Zaya ....mucho.
Itzqui ....tanto.
Can ....cuanto.
Muchi ....todo.
Aca, Acame, Tiahca ....alguno.
Ayac ....ninguno.
Ceceme...................................cada, sendos.
Muhuan ....ambos.
Cécem ....varios.
Uelh néjuat.............................mismo.
Miaczaya ....demasiado.
Uhgui ....tal.
Niuhgui ....tal soy.

Los *pronombres* son:

Naja ....yo.
Taja ....tú.
Yaja ....él, ella.
Nejémet ....nosotros.
Tejémet ....ustedes.
Yejémet ....ellos, ellas.

Para la conjugación de los verbos hay los pronombres verbales que se emplean en unión de los pronombres personales y son éstos:

Ni ....yo.
Ti ....tú.
Qui ....él.
Nic...................................nosotros.
An o Tic ....vosotros.
Quin o Xi ....ellos.

Estos pronombres verbales van en la conjugación acompañados de los pronombres personales, los que se unen al verbo como en el ejemplo que sigue:

Naja nitacuihga........................ yo canto
Taja titacuihga .... tú cantas
Yaja tacuihga........................... él canta

Los más comunes de estos pronombres verbales en la conjugación o mejor dicho los más empleados, son los de primera y segunda persona, o sean: *ni, ti,* «yo, tú» y *nic, tic,* «nosotros, vosotros».

Ejemplos: *nicuaj,* «como», *timucuépa.* «vuelves», *ticnamá,* «vendes», etc.

Cuando estos vocablos o partículas se juntan al sustantivo, llevan tácitamente implicado el verbo ser, en presente de indicativo, por ejemplo:

Nitéjlap.................. yo soy fuerte
Titéjlap .... tú eres fuerte
Quitéjlap .... él es fuerte
Nictéjlap.................. nosotros somos fuertes
Antéjlap................... ustedes son fuertes
Quintéjlap................ ellos o ellas son fuertes.

Pero cuando estas partículas o vocablos se juntaren a nombres que empiecen con la letra i, los vocablos pierden la suya, por ejemplo: *iztac,* «blanco», que si lo unimos con vocablos suplementales, resulta así: *niztac,* «yo soy blanco»; *quiztac,* «él es blanco», etc.

En algunos casos cuando recae la acción dal verbo sobre un nombre propio de persona o sobre el de distinción o jerarquía sagrada, a estas partículas o vocablos suplementales se les pone como terminación la letra c, por ejemplo: *nicnegui in Rosario,* «yo quiero a Rosario»; o en este otro caso: *nictanehgui in Tunantzin,* «yo amo a la Santa Virgen».

Hay también otra forma de pronombres personales, que son:

Nech.............................. me, a mí
Metz, Mech...................... te, a tí
A.................................... se, a él
Tec.................................. nos, a nosotros
Amech .... vos, a vosotros
Quin............................... aquellos, a ellos.

Estos pronombres siempre se anteponen al verbo y cuando van en unión de las partículas suplementales, se intercalan entre éstas y el verbo uniéndolas en un solo vocablo, por ejemplo:

Ninechtzutajhuac, «yo me canso»; *Nimechtzutajhna,* «yo te canso»; *Techutzntajhuac,* «ellos nos cansan»; *Tiquintzutajhuac,* «nosotros los cansamos»; *Niamechtzutajhuac,* «yo os canso»; *Tiatzutajhuac,* «nosotros le cansamos o la cansamos».

Se pueden poner también con los *reflexivos* que son los que sirven para indicar que la acción del verbo recae en la persona que la ejecuta y se forma de los vocablos suplementales antepuestos a los pronombres que indican posesión, por ejemplo:

Ninutzutajhuac, «yo me canso»; *Timutzutajhuac,* «tú te cansas»; *Mutzutajhuac,* «él se cansa»; *Mutzutajhuac,* «ellos o ellas se cansan».

Estos pronombres son como sigue:

Ninu.................................... yo me
Timu.................................... tú te
Mu....................................... él se
Titu .... nosotros nos
Amu.................... vosotros os, ustedes se
Mu .... ellos se.

Todos los verbos son conjugables mediante complicadas y numerosas reglas de la gramática pipil. El verbo *haber* no existe, pero suplen esta falta empleando una forma especial que llena los oficios de aquél.

Esta forma es empleando como auxiliar en algunos tiempos de la conjugación el vocablo *guia,* y en otros tiempos se sirven del vocablo *ca.*

Algunos indígenas de Nahuizalco emplean para suplir el verbo *haber,* la palabra *Nentuya,* pero creo que ésto no es muy aceptable en la forma correcta de conjugar.

Por ejemplo, los nahuizalcos para conjugar el verbo *ser* o *estar* que se dice *nica*, lo hacen abreviando el vocablo *nica* en *ni*, y *fica* en *fi*, así, conjugan de esta manera:

Yo soy	Naja ni	en lugar de	Naja nicah	Yo soy
Tú eres	Taja ti	en lugar de	Taja ticah	Tú eres
El es	Yaja ca	en lugar de	Yaja cah	El es
		PLURAL		
Nosotros somos	Nj. nicat	en lugar de	Nj. ticate	Nosotros somos
Vosotros sois	Tj. ancat	en lugar de	Tj. ancate	Ustedes son
Ellos son	Yj. cat	en lugar de	Yj. cate	Ellos son

El Verbo Niau (Ir)

SINGULAR

Naja niau .... Yo voy
Taja tiau .... Tú vas
Yaja iau .... El va

PLURAL

Nejémet niaui .... Nosotros vamos
Tejémet tiaui ... Ustedes van o vosotros vais
Yejémet iaui .... Ellos van

El Verbo Venir (Uitzi)

SINGULAR

Yo vengo .... Naja niuitz
Tú vienes .... Taja tiuitz
El viene .... Yaja uitz

PLURAL

Nosotros venimos .... Nj. niuitze
Ustedes vienen .... Tj. tiuitze
Ellos vienen .... Yj. uitze

Tengo la conjugación de todos los tiempos de varios verbos, pero sería prolongar demasiado estos apuntes. Con estos ejemplos se tendrá idea de que al idioma pipil no le falta nada para considerarse una lengua o idioma completo. (1)

El *adverbio* se expresa con las siguientes partículas:

Sí .... E, quema, quemaca
No .... Inté, A, te, ma
Allí, ahí .... Nepa, umpa, nechga
Allá .... Né, uncan
Cerca .... Unizanchín, peleuía, pa
Lejos .... Huejca
Aquí .... Nigan
Por aquí .... Ganigan
Para acá .... Anic
Dentro .... Ytic
Ahora, hoy .... Ashcan, ashan, ashgan
Pronto, presto, luego... Nóman, icuica
Mañana .... Muxta
Pasado mañana .... Huipta
Ayer .... Yaluha
Anteayer .... Yuipta
Entonces .... Uc
Tarde .... Tiutac
Temprano .... Yuhuactzingu
Noche .... Yua, yuhúac
Después .... Eyuhpan
Así .... Yn
Sólo, solamente .... Zan, zanio
Más .... Miecpa, tec
Mucho .... Miac, tec, zaya
Poco .... Shupi, shupichin
Muy .... Cenca
Cuanto .... Quezqui
Bastante .... Miaczaya, tlan
Demasiado .... Cenquizca
Mucho .... Achi
Nunca .... Aic, auquic
Quizá .... Anca, azu
Jamás .... Auhmu
Afuera .... Ishcu
Debajo .... Tan, tani

(1) NOTA.— Estos apuntes fueron escritos en el año de 1930, y no los quería publicar en este trabajo, pues me parecían sin lugar, después que en el año de 1937 el Br. señor don Tomás Fidias Jiménez publicó su valiosa obra sobre idioma pipil, en la cual el estudioso encontrará la información necesaria sobre dicha lengua.

ORACIONES CRISTIANAS EN NÁHUATL

EL PADRE NUESTRO EN LENGUA PIPIL

Tutécu pal tejémet tinemi tic caltícpalsh, santificado chic sha mu túquey. Shihuí pal tejémet tic mu reino. Shíccha mu voluntá, quen nital quen ni caltícpalsh. Ni pan núpal muchi ni diá; shineshmá áishcan, Tutécu; shi nejcha nus deudas quen tejémet timúchat pal tejémet deudores; ma shigacágua tému ni tentación, tec shinéjcha librar pal senma mal. Amén.

EN ESPAÑOL

Padre nuestro, que estás en los cielos, santificado sea tu nombre. Venga a nos en tu reino. Hágase tu voluntad, así en la tierra como en el cielo. El pan nuestro de cada día, dádnosle hoy, Señor; y perdónanos nuestras deudas, así como nosotros perdonamos a nuestros deudores; y no nos dejes caer en la tentación, mas líbranos de todo mal. Amén.

Dirigiéndose a Dios, dicen lo que sigue:

EN PIPIL

Tata Tutécu, Tutécu pa diush.

EN ESPAÑOL

Tata Dios, Dios te lo pague.

Dirigiéndose a la Virgen, dicen lo que sigue:

EN PIPIL

¿Ticneshnéqui, Tunántzin? Amén.

EN ESPAÑOL

¿Me querés, Virgencita, Madrecita? Amén.

EL PERSIGNADO EN NÁHUATL

En los diferentes lugares en donde se habla la lengua pipil, es muy difícil encontrar la manera de signarse en *lengua,* como ellos dicen, pues el persignado en náhuatl casi se ha extinguido, y si se encuentra es en una forma bastante incompleta y defectuosa.

Pero deseando dar el dato folklórico de cómo lo hacen ahora, aunque sea incompleto y defectuoso, es como sigue:

Cushé, cushé, de la man Tushé; comayaguá motuté, huiligüishte manculía, Técu Tutécu. Mén.

Ponemos aquí otra modalidad de persignado:

Piñalis in cruz, mishi guatashtagua, nihuiquil ni huacal, Señor enriqueriumaca, push pu túrin guamén.

Curushé, curushé, caitule matushé. Amén.

EL SALUDO DE LAS COMADRES

EN NÁHUATL

¡Sacramento del Altar!

Nu cumále, ¿quen tinéntuc?, ¿tinemítuc yec?

Mu persona yecnémi; shupinúzan nu cumále.

Niáhua nu cumále, velehesencia, timuihtazquet.

EN ESPAÑOL

¡Sacramento del Altar!

Mi comadre, ¿qué tal ha estado?, ¿cómo se encuentra?

Yo bien; sin novedad, para servirle, mi comadre.

Adiós, mi comadre, me voy, con permiso; nos veremos después.

CANTOS DE CUNA EN LENGUA NÁHUATL - PIPIL

SHICÚSHI NU CUNAT

Shicúshi nu cúnat
Nicpía tey nicsha,
Nic pacca mu cincuey,
Ni mu talía ni taczuma.

Shicúshi nu cúnat,
Tzuntécun áyut,
Azunté ticushi,
Méxcua ne cúyut.

Arrurrú nu cúnet,
Nieu palca cújtan,
Nicasi mutécu
Guan ni almuerzo.

Atzunté ticushi,
Nigan nacca mumano,
Ca metz ijpía,
Yahui metz macca.

CANTO DE CUNA

Dormite, niñito,
Que tengo que hacer,
Lavar tus pañales,
Sentarme a coser.

Dormite, niñito,
Cabeza de ayote,
Si no te dormís
Te come el coyote.

Arrurrú, niñito,
Voy para el monte,
Al alcance de tu papá
Con el almuerzo.

Si no te dormís
Aquí queda tu hermano,
Quien te va a ver
Y te va a pegar.

La india madre, cuando ya está dormido su hijito, lo acuesta y le canta en náhuatl lo que sigue

EN NÁHUATL

Shugua, ningio lindu, shúchit canelu,
Iguan mu pucheche tinejchutuc namurar,
Manel niunic teshtegui niunimetzi guica,
Semu tijlachin ishcátuc.

EN ESPAÑOL

Adiós, niño lindo, flor de canelo,
Con tus pucheros me has enamorado,
Y aunque sea robado te he de traer
Un pollo asado.

Y al despertar el niño, le canta, cogiéndolo en los brazos, lo que sigue:

EN NÁHUATL

Shigui, shigui, shigui,
Tinu majcul nu námic,
Machiccha crer azupal ni metzmaca nu námic,
Sunté pal nimetzi ma semu chitus.

EN ESPAÑOL

Ven, ven y vengas,
A mis brazos, mi vida,
No creas que es para pegarte, mi vida,
Sino para besarte.

ALGUNAS FRASES EN PIPIL-NÁHUATL

EN ESPAÑOL	EN PIPIL
¡Qué hermosas flores tienes tú!	¡Qué mujmuzapilsh ni shúchit ticpíac!
Las he traído del monte	Nalguicátuc tic cojtan.
¿A dónde se fué?	¿Can cayajqui?
Para el río	Caápan.
Mira este papel	Shiguita ni amat.
¿Cómo te ha ido?	¿Quen tiajtuc?
Ven aquí, hombre	Shigui ganigan tácat.
Anda allá, mujer	Shinesnemía cihuat.
Recuerdo cuando fuí al campo	Niguel namiqui queman niajqui cojtan.
Entonces yo paseaba	Queman ni pachalúa.
Vengo a una molestia: que me prestes dinero para pagar una deuda	Niguis ni mejcha molestar ti neshnaguiltía tumin pal nictashtagua niguiquilía.
¡Hombre! No hay dinero; si hubiera, te prestara; pero ven, concluido este mes, entonces te prestaré	¡Tácat! Tiana tumin, azunentusquia nimetz teneguiltía; niguis cumplir ni mes, anca ni metz taneguiltía.
¿Tienes madre?	¿Ticpía munan?
Sí tengo	Ej nicpía.
¿Vamos a beber agua?	¿Tiaguit tiquit at?
Voy a dormir	Niau nicuchi.
Dame un sombrero	Shinetzshmá se shumpe.
¿Vamos al monte?	¿Tiaguit cojtan?
Luego va a amanecer	Néman yu tatzgui.
Los pájaros cantan	Neguilut tacuica.
Vamos a bañar al río	Tiaguit timaltiat.
Luego vamos a venir	Néman tiu tiguiset.
El sol se está poniendo	Ne túnal mutalía.
Pronto va a ser de noche	Néman yu cunyugua.
Eres hermosa como la luna	Ti muzapilsh quen tunantzin.
¿Vamos a traer agua?	¿Tiaguit calica at?
¿Vamos al río?	¿Tiaguit cápan?
No quiero	Te nicnécqui.
¿Quieres trabajar?	¿Ticnecqui ti tequiti?
No, porque me cansa el trabajo	Inté quen nechtzutajhuac ni tequit.
El monte se está quemando	Niu cojtan táta.
¿Vamos a apagarlo?	¿Tiaguit tic seguiat?
Ya vino	Hualajquía.
Ya se fué	Yajquiyá.
Quiero bañarme	Néqui maltia.
Venga acá	Xihui ganigan.
Mi mamá	Nu na, nunan.
Mi papá	Nu tá, nu tat, nu técu.
Su hija	Mu cihua-cúnet.
El hijito	Ne cunejchin.
Los niños	Né cucúnet.
Vamos allá	Tama gané.
No te vayas	Má xu.
Me voy porque viene el agua	Niáhua quen huitz né xúpan.
Ya no llueve	Inté xúpan áxan.
Lo dijo él	Inac yája.
Ya se durmió el niño	Cuchquía ni cúnet.

EN ESPAÑOL	EN PIPIL
Los niños se ríen	Ne cucúnet' huetzcat.
Mi dueño	Nu tecuyu.
Para el dueño	Pal itecúyu.
No me digas	Ma xiguili.
Quiero dormir	Nicuchijquía.
Ya se lo avisé	Nicna huatijquía.
No me dijo nada	Intácta nechíli.
Tengo dolor de estómago	Nech cocúhua nuhuijti.
Me gusta mucho	Nech huelita saya.
Si vienes, te voy a pegar........................	Su tí huítz' niu nimetzmá.
Los niños están jugando, pero ya van a dormir	Ni cucúnet' mahuiltía, pero ya huita cúchi.
Tiene ojos muy bonitos	Quipía ijix galanchichín.
El se fué para el monte........................	Yaja yajquiya ca cojtan.
El sol quema mucho	Ni túnal patactachía.
Los niños lloran cuando tienen hambre y frío	Ni cucúnet chúcat'ca quipiá mayau huan cécec.
Ayer temprano	Yalúa capéina.
En la mañana	Ca talhui.
Está bien	Yaca.
No tengo miedo........................	Ma ximajmáhui.
Tu cabello es negro........................	Mu zuncal tzajtic.
Ninguno	Tiáca.
Dame un abrazo	Shinashinapálu.
Yo quiero comer	Naja nequi ni tácua.
¿Vamos a cortar caña?........................	¿Tiaguit ti tzucua uhuat?
Yo hago una casa........................	Naja niccha se calsh.
La joven tiene un guacal pintado...............	Ne cihuápil quicpía huajcalsh ca cuicuil.
Los labrados me gustan	Ne pétzulsh néjsba uelita.
Los ladinos no son buenos........................	Ne mulatos intéyec.
La tierra es para el hombre	Netál pal tácat.
El río es para todos........................	Ne at pal tumuchi.

Voy a comprar un tercio de tule, para hacer un petate, para irlo a vender y comprar un poco de carne para comer con mis muchachitos. — Núni cua si tercios nu túlen, palnícshan ninúpet, palniáhu ni namaca palnicúa medius nunácau, palnicuahuán núpilahuan chichín.

Si yo hubiera sabido luego, no hubiera venido con usted. — Azu naja nic mati néman inténiguitz muguan.

No es nada lo que me das para comprar mi medicina. — Intaccazan tey tinechima pal nicua nupajyu.

No quiero que me digas nada, porque ya no te quiero. — Inteya nicnequi machinechili tacca, quen inteya ni metznéqui.

Ya me voy pues	Niagua tel.
Andate pues........................	Shugua tel.

INSULTOS ENTRE INDIOS

EN ESPAÑOL	EN PIPIL
¡Casa vieja! (Este es el peor insulto que se le puede dar a una mujer vieja; es una ofensa para las indias).	¡Cal pala!
¿Qué no te acuerdas quién te dió su pecho para que crezcas, para que ahora que ya estás grande me abras la boca como si fuera de tunco?	¿Quen inté tiguelmaniqui ca metz mac muchichigual, pal tiqueya ashcan quetcati guey ni muten tic tapugua nujpac casu iten cuyámet.
¡Cara de chucho! No es así no más que tenés la cabeza grande.	¡Híshcalyu pelu! Inté quen sau ticpía ni mu tzuntécun guey.
Si tu madre y tu padre no te han castigado, yo te voy a enseñar cómo se conoce dónde está Dios, para que no hables grandes palabras.	Azu núnan guan mutécu inté metzi matuc, naja niau ni metzilguitía quen tic guishimatí can némi Tutécu, pal inté titaquetza gueguey tagtul.
Oídos de conejo	Nacastushte.

LEXICO DE LA LENGUA PIPIL-NÁHUATL

A

EN ESPAÑOL	EN PIPIL
Abajo	Tani.
Arriba	Ajcu.
Abuelo	Itatanuy.
Abuela	Nuya.
Ahora	Hashcan.
Abalorio	Cúzcat.
Abismo	Ustut.
Abarcar	Náhua.
Acá	Nigan.
Acercar	Tzinguijshti.
Acido	Shucu.
Acurrucar	Cuyulu.
Adiós (despedirse)	Shiagua.
Adolescente (mujer)	Cihuápil.
Adiós (quien contesta)	Niahua.
Acostarse	Nimuteca.
Agua	A, At.
Aguacate	Náguacatl.
Adornar	Shepu.
Aguardar	Tejchia.
Ahí	Nepa, umpa, nechca
Ahora	Ashan, Ashcan.
Alba	Yuhuatzingu.
Alas	Inyajtag=palshr.
Alabar, venerar	Mauiztilia.
Albura, blancura	Iztacáyút.
Alegría	Tepajti.
A mí	Techga.
Abeja	Chumelu.
Abrir	Tapui.
Abierto	Pujítuc.
Abrazo	Napaluj=hualizti.
Abrazar	Napalúhua.
Abandono	Cajuni.
Abrevar	Cuni.
Acabar	Tami.
Acariciar	Tanejgui.
Acostarse	Mutejga.
Adentro	Calijti.
Adivino	Nahuálshr.
Adolescente (hombre)	Uguíshpilshr.
Adorar, reverenciar	Pachu.
Agregar	Ticentalía.
Aguado	Ayu.
Afuera	Ishrcu.
Agilidad	Cujuali.
Aguila	Gapatanihuejga.
Allí	Nechgapa, Nechga, [Nechcapa.
Aire	Ejécat.
Al	Ca, Ga.
Alargar	Pataj=hua.
Alcalde	Ala=huaz.
Alegre	Papajguit.
Alfombra, estera	Petát.

EN ESPAÑOL	EN PIPIL
Altar	Mumúzti.
Allí	Ne, Nepa, Umpa.
Amar	Tanejqui.
Anciana	Ijlámat.
Anciano	Chúlej, Shulej.
Algo	Teya, Te.
Amargo	Chichic.
Alegre	Papahquit.
Anochecer	Tayujhuaqui.
Anona	Tecúculshr.
Anudar	Mamujilpi.
Año	Shihuit.
Alzar	Quiana.
Andar (¡anda!)	Shú.
Ardilla	Mutujtzin.
Apagar	Cehuica, Quicengui
Apear	Temujl=ti.
Apurar	Nejl=gui.
Aquel	Ané, Yéguat.
Anteayer	Uihpta.
Arco	Cumátulshr.
Arriba	Acu, ípac.
Arrojar	Migma.
Asolear	Tunalguía.
Atar	Telpiá.
Ave	Tútuch.
Ayudar	Paleguía.
Avisar	Nahuatía.
Avispa	Mimiáhuat.

EN ESPAÑOL	EN PIPIL
Allá	Neua, ne, uma, uncan.
Amanecer	Yutajhui o Tatzguíca.
Amigo, compañero	Cumpa.
Andar	Nejnémi.
Ancho	Patagua.
Ajeno	Tépal.
Amarillo	Tepítin.
Animar	Neyultia.
Antojo	Cinque.
Antes	Ishrcu.
Añil	Jiquilít.
Atar	Telpiá.
Atizar el fuego	Shi=g=un=tugui.
Armado	Nápesh.
Arbol	Cuáguit.
Aparecido	Cujúc.
Apoyo	Tepútze.
Aquí	Nigan, Gach.
Arado	Cucháj=cul.
Apretado	Tejtic.
Arder	Tlata.
Arroz	Pipilnatzinti.
Así	Yn.
Atacar	Maga.
Aurora	Taztalut o Tazthui.
Ayer	Yalúa.
Azul	Shushrúctic.
Avaro	Tecucu.
Aquel	Ané, Yéhuat.

B

Bailar	Mijtutia.
Bajar	Temu, Temulti.
Bacía	Cajít.
Barquía	Calnua.
Barro	Talcupilihui.
Bálsamo	Ujshit.
Batir	Pata.
Beber	Qui, Cumi.
Bien	Uelj, Yejc.
Blando	Yamánic.
Bocado	Tutulu.
Bonito	Yehshutzin.
Bosque	Cuahutlan.
Brasas	Náshrtat.
Brasero	Tecúnalshr.
Brujo	Nahualsh.
Bruja	Iglámat.
Burro	Yaj.
Bravo	Cualani.

Baile	Mijtutili.
Balsa	Cayucu.
Bañar	Maltiá.
Barrer	Uchpagna.
Bastante	Miac, zaya, achi.
Batea	Cushícalshr.
Bastón	Tacuzuni.
Besar	Chitus, Tenamijqui
Blanco	Iztac.
Boca	Ten.
Bola	Cume.
Borracho	Atine.
Botar	Tamina, Tajgali.
Brazo	Mágculshr.
Brincar	Tzicuinia.
Bueno	Ujlic.
Buen	Yejc.
Buscar	Temuá.
Bótalo	Shi=c=tajcali.

C

EN ESPAÑOL	EN NAHUATL	EN ESPAÑOL	EN NAHUATL
Cabaña india	Zacalshr, Tahuipanti.	Cabellos	Uej-uey tzunjtzúncalsht
Cabellera	Tzúngalshr.	Cabeza	Tzuntécum.
Cacao	Cacáu.	Cactus, tuna	Ténuch.
Caer	Huétzi.	Cajete	Cajít.
Cal	Téneshr.	Caliente	Tutúnic.
Calentura	Cuculizti.	Calentar	Tutunia.
Calabaza	Ayut.	Calzón	Zala.
Calle	Zulalshr.	Callar	Macag-ua.
Callejero, andariego	Nejnémi.	Cama	Tápech, Tapexcu.
Compañero, camarada	Cumpa.	Camisa	Guemit.
Caminar	Nejnémi.	Camino	Ujti.
Caminito, vereda	Pashti.	Camino Real	Ueyujti.
Campo, llano	Ishtlan.	Camarón	Chacájlin.
Canasto	Chiguijuít.	Cantar	Tacuijca.
Canción	Tacuijcali.	Cantante	Tacuijcani.
Caña	Ujuat.	Caña de maíz	Zincuyút.
Cara	Ajayágat, Cajcama.	Carne	Nágat.
Casa	Calshr, Chan.	Caza	Amili, Peg-uili.
Cazar	Ami, Peg-uili.	Caña, carrizo	Ácat.
Ceniza	Neishti.	Cera	Mácach.
Cerca (adverbio)	Pelehuía.	Cerdo	Cuyámet.
Cerdo de monte	Cujtán - Cuyámet.	Cerro, loma	Tépet.
Cima	Tzumpa.	Cinco	Mácuilsh.
Cinta, faja	Mashtat, Peshá.	Cintura	Cincujcu.
Claridad	Táhuilshr.	Cobija	Néjcuen.
Colorado	Chíchil.	Collar	Múcuz.
Comer	Cuá, Tácua.	Comida	Tacuali.
Cómo	Quen, Tey.	Comprar	Ticua.
Conejo	Tushti, Cítin.	Color	Cuicuil.
Cocinar	Tamajna.	Coser	Tatzuma.
Contar	Púa.	Conversar	Nutza, Taguétza.
Coral	Acuate.	Copal	Cúpalsh.
Correr	Mutalúa o Mutaluhua.	Cangrejo	Tecuízit.
Carago	Caráhu.	Comal	Cúmal.
Cercar	Cújlal.	Cotuza	Cutuzan.
Cuzuco	Cushucu.	Culebra	Cúat.
Corazón	Yulu.	Coyote	Cúyut.
Criatura	Nahuatile.	Cruzar	Patilu.
Cruz	Cuích, Cútic.	Cuando	Queman.
Cuatro	Nahui.	Cuarenta	Umepuálshr.
Cuatrocientos	Tzunte.	Cuerda	Mécat.
Cuerpo	Nacayut.	Cuerno	Cuacuág-uilsh.
Cuna	Cúzulsh.	Cuchara	Tauaguantzin.
Curandero	Tapahtiani.	Curar	Pahtiá.

CH

Chato	Yacachápach.	Cheje	Chicútzin.
Chinche	Tamáyat.	Chinchín, sonaja	Aiacachti.
Chispa	Titmúyut.	Chucho	Chuchu, Chichi.

D

EN ESPAÑOL	EN NAHUATL	EN ESPAÑOL	EN NAHUATL
Danta	Shrúlut.	Danza	Mijtutili, Tucunti.
Danzar, bailar	Mijtutia.	Dañar, hechizar	Tushrúsha.
Dar	Tauculi, Maga o Quimá.	De (preposición)	Pal, Ca, Auj.
Debajo	Tan, Tani.	Decir	Ihna, Uilia.
Dedo	Pilshr.	Dame	Shinetzmá.
Defender	Inté-ajcau.	Del	Ga.
Dejar	Nigagcau o Cajcahua.	Delante	Ishcu.
Demás	Catec.	Desangrar	Tanezu.
Descanso	Cejna.	Descansar	Cejnia.
Desear	Nejgui o Nejqui.	Despedir	Palegue o Paleque.
Despertar	Ihtza, Ishatía.	Decir	Ihna, Uilia.
Destruir	Pulug-a.	Detrás	Campa, Icampa, Ipan.
Día	Ilhguit.	Diez	Matajti.
Dinero	Tumin.	Diente	Tan.
Dios	Teut, Tiut, Nu-tecu,	Dientes	Mútan.
	[Tetecu, Tutatzin.	Doce	Matajtiumume.
Detrás	Camuipan.	Donde	Can, Quéman.
Dolor	Cucuashrcuali o Cucúa.	Dos	Ume.
Dormir	Cuchi.	Dueño	Itecuyu.
Duende	Cuyahua.	Delante	Camúshpan.
Dominar	Malcuchi.	Dulce	Tzupélec.
Duro	Tecuáj-guaj.	Duelo	Cuc.

E

EN ESPAÑOL	EN NAHUATL	EN ESPAÑOL	EN NAHUATL
El (pronombre)	Yaja.	Eco	Cuyagua.
El (artículo)	Ne.	Echar	Unu.
Ella	Yaja.	Ellas, Ellos	Yejémet.
Elocuente	Tlatuani.	Empujar	Tujpegua.
En	Itic, Pan, Tech.	Enagua	Cuéyet.
Encima	Icpac, Pa.	Enamorar	Nenejqui o Nenejgui.
Engañar	Shrishricúa.	Enfrente	Ishrpan, Ishrcu.
Entonar	Tacuijga.	Envejecer	Chulejtia.
Escarabajo	Atetépiz.	Escoba	Utzpan.
Espalda	Cúpac.	Espiga	Miagua.
Espantar	Muti.	Esperar	Chiá.
Esposa	Ciguan, Cuel.	Esposo	Shalejyu.
Este	Ajini.	Estera	Pétat.
Esto, eso	Ajuni.	Estrella	Cítalsh.
Estómago	Yulizcu.	Excavar, escarbar	Mutuca.
Estaca	Tacuzuni.	Extender	Patagua.

F

EN ESPAÑOL	EN NAHUATL	EN ESPAÑOL	EN NAHUATL
Familia	Miacajguan.	Fallecer	Micqui.
Feria	Ilguit.	Flor	Shúchit.
Frío	Cécec.	Fruta	Tajguishr.
Frijol	Ejut.	Fué	Eyajazan.
Fuera	Yaz.	Fuego	Tit.
Fuente	Ate.	Fuerza	Tájpalshr.

G

EN ESPAÑOL	EN NAHUATL	EN ESPAÑOL	EN NAHUATL
Gato	Míshrtun.	Garza	Aztat.
Gallo	Uguichtíjlan.	Gavilán	Cuich.
Gente	Tágat.	Garrobo	Cúque.
Garganta	Túzcac.	Guacal	Guájcalsh.
Girar	Cuepa.	Golpear	Chalúa.
Golondrina	Meméjan.	Gordo	Tumaguaya.
Grande	Uey, Guay.	Grano de maíz	Taghuíal.
Gritar	Izajci.	Guara	Cuezáshin.
Guarida	Chan.	Guardar	Calpiá.
Gusano	Ucuilin.	Guayaba	Chalúcut.

H

Haber	Unca, Zalcui.	Habitar	Nemi.
Hacer	Chiua, Tai.	Hablar	Taquetza, Tatúa.
Hacia	Uic.	Hacha	Tatecuni.
Hallar	Caci.	Hambre	Mayana.
Haz	Tzun, Tzunte.	Hechizar	Tajchi-uía, Teshrushra.
Hechizo	Cutzcuat.	Herir	Nezu.
Hermano	Manu, Pi.	Hermosa	Musápilshr.
Hija	Cihuatélpuch.	Hijo	Télpuch, Cúnet.
Hoja	Izguat.	Hombre	Tácat, Úguich.
Horcón	Talquezálsh.	Horrible	Tashrazca.
Hoy	Ashan, Niatúnalsh.	Hormiga	Tzícat, Aztat.
Huevo	Tejxiz.	Hule	Ulli.
Humo	Pucti.	Huir	Chulúa, Yajqui.

I

Ir	Iau, Jamaca.	Ida	Iauli.
Idear	Taneltuca.	Ira	Nuzumali.
Iracundo	Ishtunehua.	Iglesia	Cápulsh.
Incienso	Cúpalsh.	Incensario	Apazcúpalsh.
Insecto	Zayulin.	Interior	Ijti.
Iguana	Ucélut.	Izote	Eptzut.
Invierno	Shupanta.	Iluminar	Tima, Tata.

J

Jarro	Tzutzúculsh.	Jade	Chalchiuít.
Jaguar	Tacuani.	Jardín	Shujshruchítalshr.
Jefe	Pipilsh, Tetecu.	Jícara	Shrígalsh.
Jocote	Cilúcut.	Joya	Cúzgat.
Juguete	Aguilte, Aguilsh.	Jóvenes	Piltzinmet.
Jugar	Mahuiltiá, Patúa.	Junto	Cenegmi.

L

EN ESPAÑOL	EN NAHUATL
Labio	Tensbípalsh.
Ladrón	Pushteca.
Lagarto	Acugue, Tatuluguiani.
Laja	Teju.
Lanza	Mit.
Lazo	Mécat.
Lejos	Uejga.
Leña	Cutzintzin.
Lo	Igqui.
Loro	Tuznene.
Lucero	Cítalsh.
Lumbre, fuego	Tzinajga, Tit.
Luminoso	Tauila.

EN ESPAÑOL	EN NAHUATL
Labor	Milsh.
Lágrima	Izáyut.
Lagartija	Cuishrin, Nashrílin.
Largo	Uéyac, Cujti.
Lavar	Tapaca.
Lecho	Tápech.
Lengua	Nég=pilshr.
Limpiar	Petztica.
Loma	Talchalúyan.
Los, las	In.
Lugar	Ca, cu, can, yan.
Luna	Mezti.
Luz	Múzcut, Táuilshr.

LL

EN ESPAÑOL	EN NAHUATL
Llama	Tilshr, Telshr.
Llanto	Chugani.
Lluvia	Shupanta.
Llenar	Tegma.
Llamar	Nútza, Tenutza.
Llorar	Chuga.
Llover	Juetziniá.
Llegar	Ualau, Aci.

M

EN ESPAÑOL	EN NAHUATL
Madre	Nana, Nantzin.
Madera	Cuáguit.
Magia	Shrushra.
Mamar	Chichi.
Mano de piedra	Metápilshr.
Mañana (adv.)	Muzta.
Más	Shupínic, Igpan.
Mapache	Mapáchin.
Matar	Tagatica Mictia.
Menear	Ulini.
Mezcal	Uapághich.
Mi, Me	Nech.
Mico	Mico, Usama.
Madeja	Cilcuya.
Maestro	Cunépa, Cunepán.
Maíz	Tzinti.
Mano	Mey, May.
Manta	Cuashrti.
Mañana (sust.)	Taneci.
Masa	Tizti.
Marido	Ishrulejyu.
Me	Noch.

EN ESPAÑOL	EN NAHUATL
Mercado	Tiánguiz.
Mía, Mío	Nu.
Miedo	Magui.
Metal	Tumin, Macacu.
Mirar	Uita, Uishrta.
Mojado	Ajui.
Montar	Cutejcu.
Morder	Itancua, Tencua.
Morro	Cushrícal.
Mover	Ulina.
Muchacha	Ciguápilsh.
Muchachita	Ciguapílchin.
Mujer	Cigua.
Moler	Titzi.
Mono	Machi.
Monte	Cojtan o Cujtan.
Morir	Migui o Micqui.
Mosca	Ishrcuich.
Movimiento, comoción	Ushrlin.
Muchacho	Uguíshpilshr.
Muerte	Can, Miquizti.
Música	Tatzutzúnat.

N

EN ESPAÑOL	EN NAHUATL
Nacer	Nejtzi.
Nada	Inteaca, Tacta.
Nariz	Yac, Yaca.
Neblina	Ayáhuit.
Ni (negación	Nan.
Niña	Cihuapíltin.
No	Ma, Te, Inté.
Noche	Yúa, Tayugua.

EN ESPAÑOL	EN NAHUATL	EN ESPAÑOL	EN NAHUATL
Nube	Migzti.	Niño	Cúnet, Pilshr.
Nueve	Chichunnahui.	Níspero	Muyútzáput.
Nacido	Néjtzic.	Niztamal	Neishrtámalsh.
Nadie	Tiaj-ca.	Norte	Gajcuípca.
Naranja	Lala.	Nublado	Tamigzténtuc.
Negro	Cuzma, Tíltic.	Nunca	Tequéman.

O

Obscuro	Tacumi.	Ocaso	Calaguitunalcan.
Ocultar	Quinashgui.	Ocho	Chicuei.
Ofrenda	Tumin.	Oir	Guqui o Quecui.
Ojo	Ishrtu.	Oler	Guynécui.
Olor	Céyuc.	Olote	Ulut.
Olla	Cúmit.	Once	Matajtiunce.
Oreja	Mácaz, Ijchin.	Orilla	Tenpa, Tenpan.
Oráculo	Tunalámat.	Otros	Ug-gui, Ujqui.

P

Padre	Tata, Tatzin.	Pulga	Técpin.
Pájaro	Tútut.	Puerco, Tunco	Cuyámet.
Palma	Zúyat.	Pues	Tel.
Paloma	Tatacuiganichin.	Pies	Mucshi.
Panteón	Mita, Mictlan.	Pupila	Zantijyu.
Pagar	Tashrtagua, Tagui.	Para	Táipalshr.
Paja	Tzácat, Zúyat.	Pared del rancho	Taguipanti.
Palabra	Tentij.	Pasear	Pashalúa.
Pan	Táshcal, Techmunegui.	Paso	Tan.
Pantalón	Zala.	Pascua flor	Cujta.
Papa (gran Sacerdote)	Teuti o Tecti.	Pavo montés	Tutulin.
Papel	Amat.	Pegar, castigar	Cuitegui.
Partida, Viaje	Egua.	Peine	Tzúcuatz.
Pasar	Panuía.	Peñasco	Apa, Tapétat.
Pasado mañana	Cuipta.	Perdido	Púluc.
Pava	Cújzul.	Perseguir	Tatujga.
Pedir	Nuni.	Pescado	Michin.
Pelo	Tzúncal.	Peste	Cucúliz.
Peña	Tepíshrit.	Perico	Chucuya.
Perder	Púlu.	Panal	Meimiahuat.
Pereza	Tatzigui.	Pegamento	Chauti.
Persona	Tágat.	Piedra	Tet, Tel.
Pescar	Tatama.	Pierna	Neczcuyu.
Petaca	Tumpíat.	Piojo	Atin, Aatímet.
Parar	Muquetza.	Pereza	Tishcuit.
Perro	Izcuinti.	Pluma	Ijguit, Iyugmíu.
Pie	Ieshri.	Poder	Uejli.
Piedra de moler	Métat.	Pollo	Tijlachin.
Pino	Ucut.	Prestar	Tequegua.
Pito de caña	Acatpizti.	Principal	Pipilshr, Tecuyu.
Platicar	Tajtuquetza.	Pronto	Nemaná, Neman.
Poco	Shrupi.	Puente	Cuagupanti.
Polvo	Teute.	Puerca, tunca	Ciguacuyámet.
Poner	Nictalía.	Puerta	Tápech.
Poner	Tali.	Pulsar, tocar	Matuga.
Probar	Tatúa.	Pequeño	Chiquític.
Pueblo	Techan.	Puro	Iyet, Iyat.

Q

EN ESPAÑOL	EN NAHUATL
Que (pronombre)	Tey.
Quemar	Tagti.
Quien	Can.
Quince	Cashrtule.
Quieto	Titigu.
Quedar	Najga.
Querer	Nejqui.
Queja	Nematili, Nechugali.
Quitar	Quizlili.
Quinto	Macuilpa.

R

EN ESPAÑOL	EN NAHUATL
Racimo	Uchúlsh.
Rama	Camájculsh, Zálan.
Rancho	Zácalshr.
Rayo	Tajtatzinilizti.
Rebozo	Mújcuat.
Recto	Míntic.
Regadillo	Apante.
Regalar	Tancujli.
Reír	Huetzca.
Responder	Tajtahua.
Ribera	Atenpa.
Río	Apan, Ajat, Can.
Rocío	Ajguch.
Rodear	Naua.
Rojo	Chíltic.
Rajar	Tzayajna, Cutupana.
Rana	Cálat.
Rata	Tuzan.
Recolectar el maíz	Tapishzca.
Recibir	Quijcui.
Refajo	Cuéyat.
Regar	Atcelia.
Regresar	Cuepa.
Rendir	Mamanqui.
Reventar	Punía, Tani.
Rincón	Shúmulsh.
Risa	Uetzcat.
Rodar	Milúa.
Rosa, flor	Shúchit.
Ropa	Cueshpáshra.

S

EN ESPAÑOL	EN NAHUATL
Sabio	Tulteca, Cunepa.
Sacar	Quistiá.
Sahumerio, copal	Yet.
Sal	Iztat.
Saludar	Tanpalu.
Santa Virgen Madre	Tunantzin.
Sarta, collar	Mucuz.
Secar	Uajqui.
Seis	Mélac.
Sentar	Taliá.
Señor	Nutecu, Tutecu.
Ser	Nemi, Quena, Ca.
Serpiente	Cúuat.
Si	Ech.
Siete	Chicome o Chicume.
Siembra	Táj-igali.
Sobre	Pa, Icpac.
Sol	Túmal.
Sembrar	Tatuhga, tuca.
Solo	Icelshr.
Sombra	Yu, Muyecajyu.
Són (que se baila)	Tamictujtiaya.
Soñar	Temijgui.
Suave	Yamánic, Yúlic.
Subir al cerro	Tepetzaya.
Sudar	Tunia.
Suelo	Talchíjgua.
Saber	Mati, Cunepane.
Sacrificio	Tiztemuá.
Sacudir	Tzulu.
Salir, ir	Quiza, Alquiza.
Sandalia	Cacjti.
Sapote	Tzáput.
Sapo	Tamátzulshr.
Seguir	Iztu.
Sembrar	Tatujga.
Sentir	Majti.
Señora	Nantzin.
Servir	Yecultia.
Sereno, rocío	Ajcuch.
Sin	Inté, Mánel.
Siéntese	Chimutalu.
Silla, taburete	Cuícpalshr.
Sobrino (masc. y fem.)	Mach, Pilutzina.
Solear	Tatunalhui.
Sentar	Taliá.
Sólo	Cema.
Sombrero	Shumpe.
Sonar, música	Tectzutzuna.
Soplar el pito de caña	Acat-ishpitza.
Subir	Tejcu.
Su, sus	Ni, I.
Sucia	Shrule.
Suyo	Tu, I.

T

EN ESPAÑOL	EN NAHUATL
Tabla	Cualtápalsh.
Tamal	Nacayámal.
Tambor grande	Bombu.
Tambor de madera	Tepunahuaste.
Tejer	Pijgue.
Templo	Tiupan, Pan.
Tacuazín	Tacuáltzin.
Tener	Piá.
Traer	Shalíca.
Temer	Majmagui.
Tentar	Matujga.
Tío	Tajtey.
Tigre	Tacuani.
Tocar, sonar	Tzuntzuna.
Tomate	Túmat.
Tortear	Táshcalugua.
Tortuga	Ayutzin.
Trenza	Chuchúmit.
Triste	Matis.
Trueno	Tajmún, Tecuini.
Tuyo	Mu, Túpal Taja.

EN ESPAÑOL	EN NAHUATL
Tabaco	Yet.
Tambor	Huehuet.
Tamborcito pequeño	Ataualné.
Tarde	Tiutac.
Tempestad	Cuejcámilshr.
Tender	Talía.
Tecolote	Tecúlut.
Tragar	Tulúhua.
Traje	Tahque.
Temprano	Capeina.
Tía	Aguilshr, Pipi.
Tierra	Talshr.
Tinaja	Taltzutzúculshr.
Tomar, Coger	Ma, Mana.
Torcer	Malina.
Tortilla	Táshrcalshr.
Trece	Matajtiumei.
Tres	Yei.
Tronar	Tajta.
Tumba	Shru.
Trabajar	Tequiti.

U

EN ESPAÑOL	EN NAHUATL
Uno, Unidad	Ce.
Usted	Tí, Taja.
Uña	Iztit.
Ustedes	An, Amejuan.

V

EN ESPAÑOL	EN NAHUATL
Vagar	Cunenemi.
Valle, Aldea	Téchan.
Vaso	Tatenpagani.
Varón	Úquich.
Vender	Namaguili.
Ver	Ita, Uita.
Vestir	Taguentu.
Verdura	Quílit.
Vida	Nemili.
Viejo	Shulej, Huehue.
Vivir	Tagati, Neyulti.
Volver, Vuelta	Cuepa.
Vos, Vosotros	An, Amejuan.
Valiente	Yejca.
Valle, Planicie, Campo	Tenangu.
Vasija	Apazte, Cájit.
Veinte	Pualshr.
Venir	Uitzi, Ualau.
Verde (color)	Shushúhuic.
Vestido	Quemit.
Vez	Pa.
Vieja	Majchin.
Viento	Ejécat.
Volar	Patajni.
Volcán	Ueytépec.
Voz	Téntij.

Y

EN ESPAÑOL	EN NAHUATL
Ya, Luego	Nemaná, Ma.
Yerba	Guate.
Yo	Ni, Naja.
Yacer	Némi.
Yerno	Munti.
Yuca	Cámutz.

Z

EN ESPAÑOL	EN NAHUATL
Zancudo	Chilmica.
Zorrillo	Épat.
Zarza	Tapátzu.
Zuro	Ulut.

REGION DEL CENTRO

EPOCA PRIMITIVA. – (Horizonte Tolteca).

SAN SALVADOR Y SUS ANEXOS

MEXICANOS, Aculhuaca, Ayutuxtepeque, San Sebastián, Cuzcatancingo, Valle Mariona, San Antonio Abad, San Marcos, Huizúcar, Santo Tomás, Santiago Texacuangos, Panchimalco, etc., etc., todos estos pueblos en donde se habló o se habla todavía la lengua pipil-náhuatl y también de la raza pipil-náhuatl.

Todo lo referente a la raza pipil-náhuatl, ya lo hemos dicho al referirnos a los Izalcos, así es que nos concretaremos solamente a describir sus danzas y algunas costumbres con sus modalidades especiales que caracterizan a cada pueblo.

En todos estos pueblos se bailan danzas imitativas de animales y otras que a continuación veremos. La danza imitativa fué la característica de los Toltecas prehispánicos.

El danzarín imitativo más simple reproduce la apariencia, el carácter y el movimiento de lo que imita, pero ello es solamente una parte de la vida, una parte limitada de la naturaleza agudamente observada, una serie de motivos conexos y repetidos como la ornamentación naturalista en una superficie plana. No obstante tal poder de fusión va acompañado del poder representativo o de estilización: todas las culturas indígenas que son "cerradas o introvertidas" tienden a renunciar a la realidad, procediendo casi siempre hacia la abstracción.

En la cultura indígena lo que se verifica respecto de la ornamentación, también ocurre en las danzas: es preciso hallarse familiarizado con el motivo para entender su significado; no puede aprenderse ni penetrarse sólo por los sentidos. Este camino lleva posteriormente al convencionalismo del atributo.

La flecha y la lanza que antiguamente usaban en las danzas, son reemplazadas a veces por palos, y la máscara o pintura del cuerpo, según las oportunidades o medios, desaparece.

Las danzas indígenas nos colma a unos de fruición y júbilo, pero algo contienen que nosotros no alcanzamos. Somos sensibles al recuerdo tradicionalista, pero sentimos así mismo que no conseguimos penetrar en la potencia de valor que hay virtualmente encerrados en ellas.

Pero es necesario que la barrera que nos separa de su íntima comprensión la salvemos con la intuición, sabiendo que estas danzas nos traen los restos de las que se ejecutaron en la Edad Media y que como todas las obras de esa época, no sólo están cargadas de símbolos, sino que derivan de su valor devocional, su cualidad religiosa ritual y mágica, pero también del poder de su misma presencia.

No debemos olvidar también que: "La danza es al mismo tiempo un producto y un símbolo de la época".

BAILE DE "CUJTAN-CUYAMET" (Pascol)

(Tunco de Monte)

El baile de «Cújtan-Cuyámet» o Tunco de Monte, es una danza indígena que data de época lejanísima y la melodía de un espécimen encontrado en Aculhuaca y que cantaban también en San Sebastián en lengua pipil, de forma muy rudimentaria, acusa desde luego su origen y estilo precolonial.

A este baile le llaman también los indios de San Sebastián, "El Baile del Trozo", pues en este lugar, como en Aculhuaca y Paleca,

algunas veces lo bailan solamente acompañado del tepunahuaste, y por eso le dicen "El Baile del Trozo" que es a su vez el nombre que le dan en algunos lugares a dicho instrumento.

Cuando lo bailan sólo con acompañamiento de tepunahuaste, lo hacen en una percusión de las dos *notas* o *intervalo* que dan las dos lengüetas sobre las que golpean los bolillos, en ritmo de *tres cuartos*, ($^3/_4$) *Allegro*, cambiando el ritmo en *seis octavos* ($^6/_8$) según el desarrollo de la danza.

En otros lugares indígenas acostumbran, además del tepunahuaste, el tambor y el pito, el cual toca una melodía que varía también en cada lugar o pueblo en que se baila. Todas esas melodías guiadoras y rudimentarias, tienen fuerte característica de la raza y su primitivismo.

En Aculhuaca, Mexicanos y sus contornos se acostumbra bailar también el Cújtan-Cuyámet, con un són de novios llamado "La Ofrenda", que sirve para las fiestas nupciales o "*mancornadas*" de los indios, llamándolo así, porque con este són hacen la "Ofrenda del Medio Real" que es costumbre entre los indígenas. Es por eso que ese són de "Ofrenda" llamado también "Del Medio", ahora es generalmente conocido con el nombre de «Cújtan-Cuyámet», porque acompañados por él hacen la "Ofrenda de su Baile" al Niño Dios Redentor.

Barberena en su Historia hace la cita siguiente: "Los pipiles, según dice el Dr. Rodríguez, celebraban sus fiestas con músicas y bailes, y con la legendaria «cuhtancuyámet», etc".

El pascol de Cújtan-Cuyámet, no es otra cosa que la danza a la danta o jabalí montés, que para los antiguos pipiles era un animal sagrado, y a este animal hacían homenaje representándolo en el pascol de Cújtan-Cuyámet o Tunco de Monte.

Ahora esta danza o pascol se hace como ofrenda al Niño Dios en la Pascua, en el pueblo de San Sebastián y otros pueblos de nuestro territorio. También lo bailan dedicándolo a San Antonio Abad en Cuzcatancingo el 16 de enero, víspera de San Antonio, pues en el pueblo que lleva su nombre lo celebran hasta en la octava o sea el 23 del mismo mes.

SAN SEBASTIAN

(El primero de enero, día en que se celebra la Demanda del Niño).

Bajo el cálido añil, de un cielo sin dibujos, caminamos entre casucas de humildísima y pobre arquitectura aldeana unas, y otras casi en las afueras del pueblo son ranchos de estilo indígena. Seguimos el camino pintoresco y atrayente por el ambiente tan típicamente indo-colonial que se vive en cuanto se entra al pueblecito de San Sebastián.

Nos dirigimos hacia la casa del Mayordomo en donde será la ceremonia de la "Demanda del Niño", pero antes visitamos la Iglesia. La Iglesia, es una de las pocas reliquias que se conservan de un puro aunque sencillo estilo colonial. Adentro, los capiteles y los diagonales que atraviesan el techo, están decorados con mosaicos de madera de estilo colonial. En la Iglesia incendian cinco altares. Cinco sueños dorados de la paleta indo-española.

De las baldosas al ábside, desparraman estos altares su vuelco de gracia ingenua, en decorado indo-colonial. Las naves sostenidas por columnas y diagonales retorcidas, arcos, volutas y capiteles con mosaicos de madera, pintados en colores bien combinados. El púlpito, como un nido suspendido, forma conjunto armonioso con el estilo de las naves. Es como una copa de mosaicos, dorados, arcaicos y talla polícroma; copa llena de plegarias, oratorias y de un místico y ritual aroma.

En los altares hay cuadros valiosos, en donde brillan los milagros de la fé. Obras tal vez originales de algún misionero pintor, o, lo más probable, piadosas intenciones, pincelazos primaticios de nuestros indios hermanos. Bermellón de fé viva y zurdez primitiva. Allí la paleta indo-colonial vació su creación pristina, de larvas celestes, evocaciones y talismanes conjurando amagos de herejías, guerras y pestes.

Las autoridades debieran crear una junta protectora de estas reliquias y también para que se encargue de restaurar y mantener las poquísimas joyas arqueológicas y coloniales que nos quedan, ya que toda nación civilizada y culta protege y conserva sus monumentos nacionales e históricos.



María de Baratta tomando ritmos y motivos indígenas del tepunahuastista de San Sebastián: Zenón Villanueva, quien toca al lado de su Sebastiana.



Juan y Segundo González se prestan gustosos para los estudios de música indígena que investiga María de Baratta.



Juan y Segundo González (tambor y pito, respectivamente), indígenas de Aculhuaca, que tocan sones típicos para que María de Baratta tome sus anotaciones.

La ceiba frondosa se yergue en la plaza, extendiendo sus ramas como un palio verde para cobijar la tradición. Más allá, frente al Cabildo y la Escuela, el amate tranquilo y sereno nos brinda un trago de sombra y frescura. Los bailadores del Tunco de Monte se encaminan hacia la Mayordomía; van a la cabeza Zenón Villanueva el tepunahuastista, un reducido número de músicos de la Banda del Primer Regimiento, suelta los sones de moda y detrás siguen el Cura Párroco y los cofrades caminando entre una nube de polvo hacia la casa del Prioste.

Música y bailes, repiques y rezos...! Alegría pueblerina, con alegría franca y sonora como la de los cohetes, que rompiendo el azul, estallan soltando en lo alto su carcajada de oro!



Comparsa del baile del «Tunco de Monte» de San Sebastián.

La comparsa del Tunco de Monte ya está bailando frente a la Mayordomía; de los caseríos y valles cercanos "han bajado" para venir a las fiestas de la Demanda del Niño. ¡Hay que ver el arrobamiento de estas gentes presenciando las danzas tradicionales! Sienten, (como he sentido yo) revivir en su sangre la voz y el alma de su raza. Todos están reunidos en apretado círculo alrededor de los danzarines, sin perder palabra de la relación, y sin despegar los ojos de las peripecias de la danza.

El Tunco de Monte es una trama en que se pone de manifiesto un teatro indígena embrionario. La figuración mímica, la rapidez con que los indios declaman las ocurrencias que improvisan para tomar en broma a alguno de los espectadores, es para admirar el ingenio y talento artístico de nuestros naturales.

El baile representa la cacería de un Tunco de Monte (el jabalí nuestro) el cual va representado por el mejor danzarín del pueblo, disfrazado con la verdadera piel de tunco de monte, que le cubre todo el cuerpo, sujeta a la cintura, sosteniendo con las manos las mandíbulas o quijadas del cuero, las cuales mueve y suena al compás del ritmo del tepunahuaste, tirando de unas pitas o cuerdas.

El movimiento de los pies de este bailador, es lo más admirable, pues va imitando el modo de correr del cuche de monte. Los pies no se miran de lo veloces que se mueven; el cuerpo gira con donaire y facilidad, barajando las embestidas de la comparsa que lo rodean y azuzan. Don Bartolo, vestido de negro levitón raído y polvoriento, lleva, como su compañera, (un hombre vestido de mujer) máscara risueña y jocosa; cubre su cabeza con chistera contemporánea del levitón. La mujer, a quien llaman «La Vieja», lleva sombrero adornado con listones y flores de papel; el vestido es de contrastes fuertes y vueludo, para facilitar los saltos y movimientos. Un muchachito lleva disfraz de perro, que ladra para ajotar al tunco, y el gracejo de la comedia que no falta nunca en estas danzas.



«Tunco de Monte» en la «Demanda del Niño» de San Sebastián.

Don Bartolo y la mujer van provistos de largas varas y un cuchillo de palo, cuya punta va pintada de rojo, simulando sangre, para cuando matan al tunco; entre la relación y el baile, cambian de ritmo y figuras, manteniéndose el que hace de «tunco» en un «motto perpetuo» que hace las delicias del público.

Por fin dan caza al «tunco», lo matan con el cuchillo de palo, y aquí comienza lo más chistoso de la farsa con el destace o testamento del «Tunco de Monte», lo cual se presta para tomarle el pelo a los mirones o conocidos, por la chispa y ocurrencias de los actores.



Bailanndo el «Tunco de Monte» frente a la Cofradía del Niño Dios en San Sebastián.

A veces se tiene preparada de antemano la res, la que es repartida entre los amigos de la cofradía, agregando al regalo la relación humorística que sigue:

Un diente,
para el señor Presidente.
El pellejo,
para aquel viejo...
Un ojo (señalando a una señora)
para su antojo.
La cola,
para usted, Lola.
Las orejas,
para las viejas.
Los chicharrones,
paro todos estos mirones, etc.

El baile de «Tunco de Monte» de San Sebastián se distingue porque lleva adornado el cuero de su disfraz con flores de pascua naturales, dando la nota alegre y de colorido al pascol. También se distingue del baile de los otros pueblos, por conservar la forma clásica o precortesiana de bailar solamente con la percusión del «tepunahuaste».

Como después del coloniaje, todas las fiestas y danzas indígenas dejaron de ser el rito de sus idolatrías paganas, las adicionaron a las fiestas religiosas, y en San Sebastián, la letra de la relación del «Tunco de Monte», hace mención al nacimiento del Niño Dios por ser a El dedicado en las fiestas de Pascua. La relación en su lenguaje sencillo y rústico, dice así:

Don Bartolo: En este día *efeuctivo*,
del nacimiento de Cristo,
hemos de formar un baile
que le llaman de Cuyámet,
que anda por esos sitios
y por esos llanos;
vos, vieja malvada, te vas con *yo*,
aprevení tu cuchillo,
para repartir raciones
para estos mis amigos;
todos estos mis *defeuctos*
dispensarán, señores míos.

La Vieja: *¡Eya* pues, me *juí* a los montes,
ojalá *jaye* el marrano!
Y dije, con esta cuchilla,
se lo zamparé en la tripa.
¡Ea!, perro valiente,
¡sígale, sígale el rastro!,
si lo puede, agárrelo de la cola
o lo agarra de las orejas.

Don Bartolo: Perdóname, Padre Eterno,
por tu grande caridad
que mostraste a vuestro hijo,
en la gloria del Tabor.
Recibid, ¡oh, Dios Eterno!,
esta nuestra cortedad.
¡Haber bajado del cielo,
a nacer en un portal,
que nos acompañen los cielos,
y en toda la eternidad!

La Vieja: Del chanchito me desaparto
con un tajito de jamón,
para ponerme gordita
onde pase la *junción*.

Todo esto recitado con un sonsonete a manera de salmodia, en forma muy especial, y que le da un verdadero sello indígena y vernáculo.

*
* *

En Ataco se celebraba también de la misma manera el «Tunco de Monte» en las fiestas del 25 de Diciembre que son muy animadas y típicas, bailando además otros bailes regionales. Una estrofa del baile «Tunco de Monte», con su modalidad especial, es la siguiente:

¡Júmbele, cuche,
vaya a encuevar,
que ya mi perrito,
ya lo va a cazar!

*
* *

De regreso de la Mayordomía de San Sebastián, en todo el trayecto y como haciendo guardia, se levantan a uno y otro lado del camino, entre rocas que el sol taja, las tunas y nopales, que en muda procesión extienden su baraja en un rompe-cabezas infantil.

La tuna (o pitahaya) que se da constante y buena, en el corazón rojo y dulce de su fruta, refrescando al caminante en estas tierras de fuego y aflicción...!

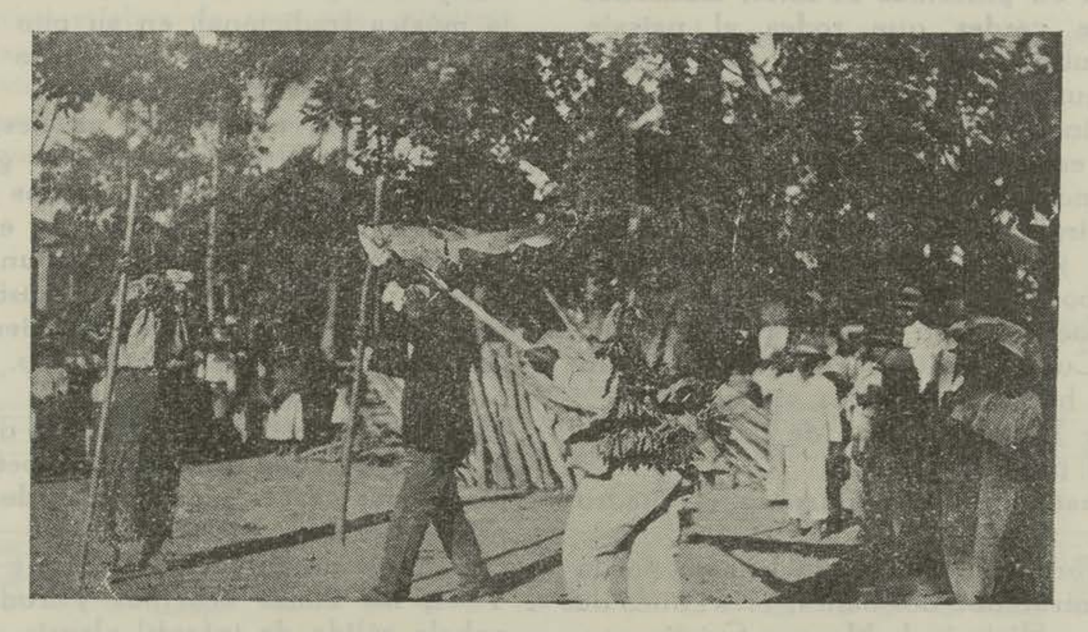
Tuna: yo veo en tí a la india hermana, abnegada, buena y generosa.

El nopal, que se levanta hierático y noble entre áridas tierras asesinas, doloroso como un Cristo coronado de espinas...!

Nopal: para mí, simbolizas al indio de mi raza, que todavía se yergue altivo y valiente, a pesar del dolor que lo agobia y las espinas que lo sangran...!

María de Baratta

CUSCATANCINGO



El baile del «Tunco de Monte» en Cuscatancingo.

Pueblecito viejo, pero siempre niño.

Una vereda angosta en ascensión continua, nos lleva hacia él...

Y allá, suspendido como un nido en el corazón del follaje, sofocado de verdor, el pueblecito indio, arcaico, humilde.

A sus pies, canta el río.

A la entrada del pueblo, la Madre Ceiba abre sus brazos para recibirnos.

En el otro extremo, sobre la cumbre de un montículo, la Ermita del pueblo, como reminiscencia humilde de la antigua iglesia colonial, y sobre cuyas ruinas se levanta la actual. Allí probablemente los españoles cristianos plantaron su templo, para borrar el otro que el indio pagano tenía en la pirámide del monte: un Kú o Teocalli.

En frente, el cono del Quezaltepec.

Templo y volcán desafían la altura.

Una sola calle larga, larga, se empina hasta la Iglesia.

Tres estancos y una escuela. ¡Dolor...



Comparsa del baile de «Cújtan-Cuyámet» en Cuscatancingo.

Flores de mulatos y parásitas de San Sebastián, dan su pincelada de color, matizando la gama de verdes que rodea al paisaje. Pájaros flauteros salpican con su canto el tejido tranquilo del nido pueblerino.

Fe provinciana, que se eleva en plegaria sencilla de emoción cristiana.

En el anda florida de ramos coruscantes, sonríe la Virgen Inmaculada Concepción, con sus manos juntas, y sobre su manto azul, ricamente bordado de oro y plata, se descuelga la noche de su cabellera borbotando en rizos. Cuatro inditas, rechonchas y pintarrajeadas, hacen de ángeles vivos.

Es 8 de Diciembre, día de la fiesta tradicional del pueblo.

El sol baña de oro y púrpura el cuadro regional.

La Mayordomía ha echado la casa por la ventana, contratando dos bailes: el «Tunco de Monte» y la «Historia de Moros y Cristianos».

José Crispín, frente a los bailadores del «Cújtan-Cuyámet», está devanando el hilo de la música tradicional, en su pito de caña.

Aquí, el «Tunco» es bailado con música de pito, tambor y tepunahuaste.

Concluido este baile, ya despuntan, entrando en la plaza, los del otro grupo. Tintinean las campanitas y espuelas de los historiantes. Máscaras rientes, de eterno gesto. Bailes pesados y sonoros, de un solo movimiento. Trajes relucientes y vistosos. Fantasía, color, ritmo. Siluetas hieráticas evocando antiguos sacerdotes mayas. Serenidad pagana y devoción cristiana.

El aire se estremece vibrando de canturrias y oraciones, que puntean los petardos, rompiendo las serpentinas sonoras de las campanas fiesteras.

Caligie de pólvora, plegarias y de incienso. Y en las almas sencillas y rudas, hay un anhelo cálido de infantil alegría y aliento de

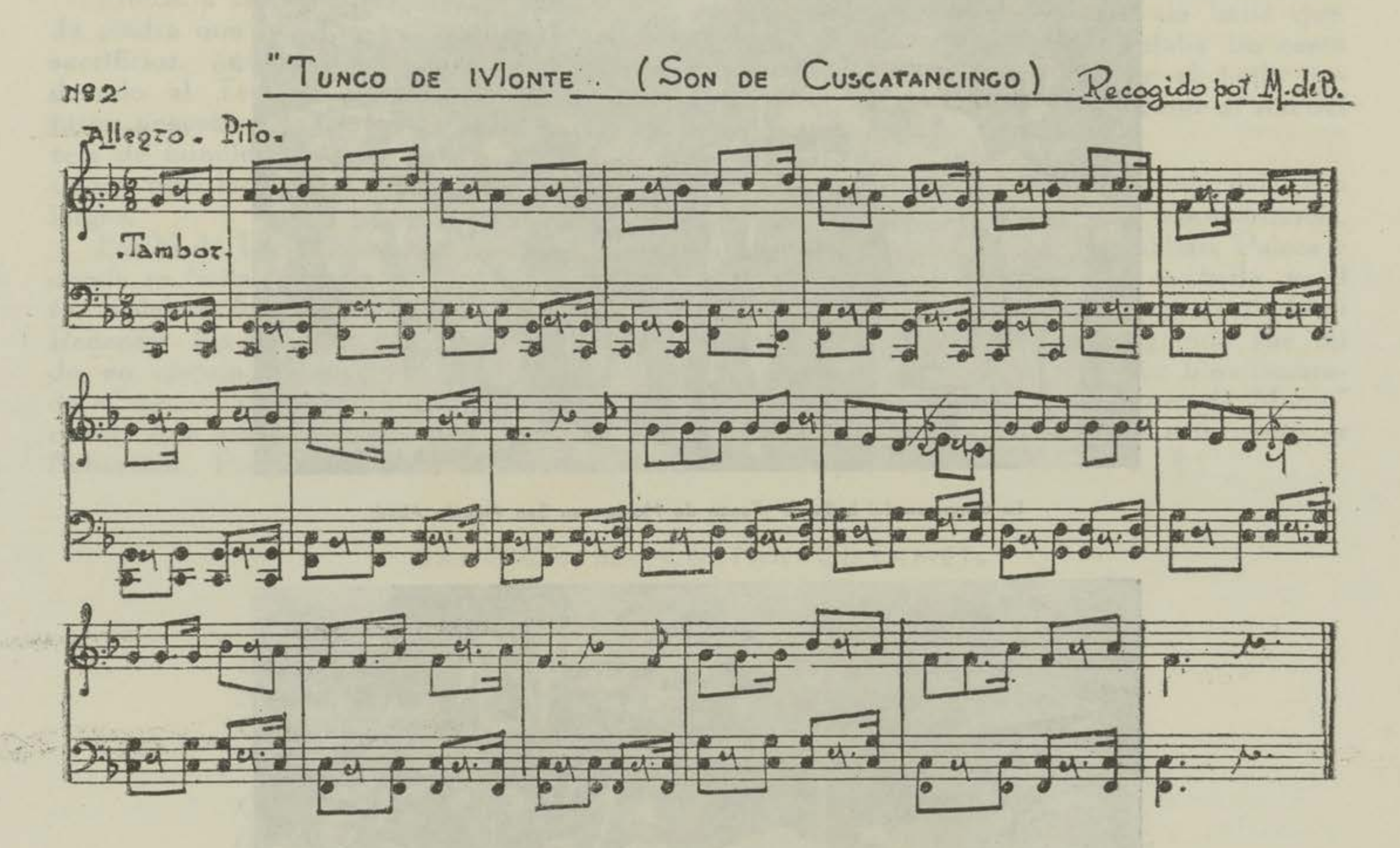


Se prepara la comparsa del baile «Tunco de Monte» en el Cantón Villa Mariona.

redención. Tumultuosa, la procesión va envuelta en el eco bendito de las oraciones que tejen la pátina mística de una era cristiana.

Y allí, sobre aquel pueblo de gracia primitiva, la vida sofoca su inocencia y aturde su pena, que va deshilachando en suspiros la música que brota del cañuto de caña, y el taconeo rabioso de los tambores y el tepunahuaste.

Pueblecito viejo, pero siempre niño.
Cuscatancingo en fiesta.
Ocho de Diciembre.
¡Día de Concepción!



Música del baile de «Cújtan - Cuyámet» de Cuscatancingo y San Antonio Abad.

ESTUDIO

Esta melodía, a pesar de que se mueve en una extensión de *seis grados en la primera frase, cinco en la segunda y tercera frases y cuatro en la última*, dando un total completo de *siete grados* de la escala temperada, el carácter y la forma en que está tratada la melodía no dejan lugar a duda de su origen netamente indígena.

Desde luego que ésta no puede remontarse a una época muy lejana, pues como vemos tiene los siete grados de la escala, y esta gama no pudo haber llegado hasta nuestros indios, sino en época mucho más reciente que en la Conquista, pues en aquella época aún los conquistadores sólo conocían seis grados de la escala.

En el ritmo se siente mucho la influencia hispánica, pero tan en íntima relación o fusión digamos con lo indio, que sería imposible separarlas para determinar cuál es lo indio y cuál lo español. Francamente, si no fuera por la extensión en que se desarrolla el diseño melódico, casi podríamos afirmar su origen muy primitivo y netamente indígena. Pero hay también la circunstancia de que este baile en época precortesiana, se bailó sólo con acompañamiento de tepunahuaste.

Modula o inicia su melodía, siempre en el *segundo grado*, y casi todos los intervalos son de *segunda y tercera*. El ritmo es de *seis octavos* ($^6/_8$), ritmo muy usado en la música indígena.

La danza es de estilo cerrado, sobre todo el que hace de tunco, y los de la comparsa, a pesar de los giros y brincos azuzando al tunco, no dejan tampoco la compostura de la danza cerrada y circular.



La comparsa del baile de «Tunco de Monte» en San Antonio Abad.



Bailando el «Tunco de Monte» en forma religiosa y hierática en San Antonio Abad.

ACULHUACA

El pueblo de Aculhuaca es uno de los más antiguos; queda entre San Sebastián y Paleca. El Templo, que sin duda fué construido sobre el antiguo Teocalli pipil, se levanta sobre la posición más alta del pueblo, que al dominar los contornos ofrece ventajas naturales. Desde el atrio del templo que forma una hermosa plaza en cuyo extremo ha-

cia el Poniente se levanta inmensa, erguida y majestuosa la ceiba legendaria refrescando con su sombra a la plaza y al pueblo.

De la esplanada del Templo se admira un imponente paisaje y, como fondo, nuestro Quetzaltepec que parece vestir un manto de mosaicos, tal semejan las tierras con las siembras de milpas, trigos y naranjales.

Frente a la ceiba hay un arcaico mojón de piedra que nos evoca una piedra de los sacrificios, ¿quién sabe!, y allá abajo, rodeando al Templo, todas las calles y caminitos angostos que llevan a las casitas de teja de humilde apariencia que hacen fila a uno y otro lado de las calles empedradas y largas.

Es 24 de Diciembre en el año de 1926 en donde se baila también el «Tunco de Monte» celebrando el nacimiento del Niño Dios Redentor. En la plaza, con el pueblo apretado en círculo, hacen proezas los danzarines de «Cújtan=Cuyámet». Dí un vistazo y me dí cuenta que era la misma modalidad de San Sebastián. Preguntando por la persona más anciana del pueblo, un albañil conocido nuestro nos llevó donde un su amigo que frisaba por los ochenta años.

Conversando con el anciano, me enteré de su inconformidad porque las costumbres de su pueblo se estaban acabando de perder, y que los bailes tradicionales ya no se hacían como *"enantes"*; pues el «Cújtan=Cuyámet» en aquellas épocas, era un baile que, antes de dar principio, se cantaba un canto en "lengua" como para ofrecer el baile tradicional, el que se hacía solamente al són del "tepunahuaste".

Este canto en "lengua" seguido del baile sólo con acompañamiento de "tepunahuaste", se acostumbraba en San Sebastián, Paleca y Ayutuxtepeque. Ahora sólo se baila y el canto nadie lo recuerda. Al preguntarle si recordaba la letra del canto, grande fué mi sorpresa al oírle cantar con voz bien timbrada todavía la canción del «Tunco de Monte" en lengua pipil. La letra de este canto es como sigue:

CANCION DE «CUJTAN–CUYAMET»

EN PIPIL	EN ESPAÑOL
Cújtan=Cuyámet *Naja ni mijtutia,* *Cújtan=Cuyámet* *Naja ni tacuiga.*	*Tunco de Monte* *Yo vengo a bailar,* *Tunco de Monte* *Yo vengo a cantar.*
Cújtan=Cuyámet *¡Tácushu mu tálu!* *Cújtan=Cuyámet* *¡Shumutálu chigui!*	*Tunco de Monte* *¡Ande, ande a prisa!* *Tunco de Monte* *¡Corra, corra, venga!*
Can huisa Túnal *Naja ni mijtutia,* *Can Calagui Túnal* *Naja ni tacuiga...*	*Cuando el Sol nace en Oriente* *Yo ya me pongo a bailar,* *Cuando el Sol muere en Poniente* *Triste me pongo a cantar.*
Can huisa Túnal *Shúchit ni mijtutiat,* *Can Calagui Túnal* *Cacahua tacuigat.*	*Cuando el Sol nace* *Las flores danzan,* *Cuando el Sol muere* *Los zenzontles cantan.*

Este anciano me dió otros muchos datos referentes a las antiguas fiestas de Aculhuaca, diciendo: que los ladinos que no los querían se habían propuesto desde hace muchos años acabar con sus *"sagradas"* tradiciones.
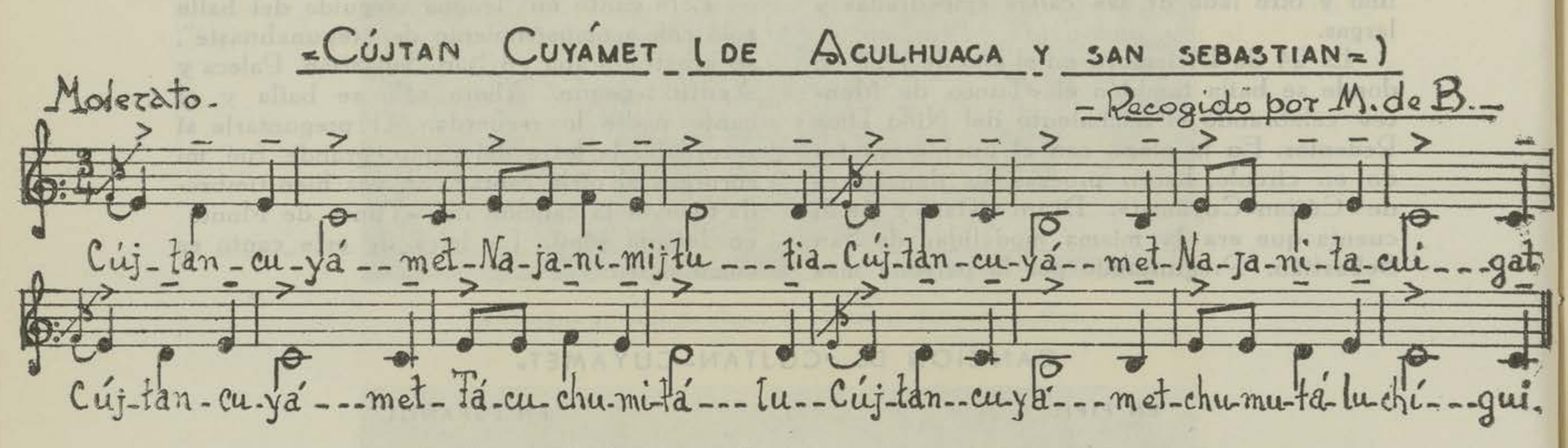
"Los trajes que llevaban nuestras mujeres eran distintos, pues lucían vistosas enaguas plegadas de tela azul oscuro con cuadros blancos y rojos; tenían estas enaguas más de diez varas de vuelo; los huipiles eran blancos bordados también en blanco y en la cabeza llevaban un lindo paño blanco grande que les caía en punta sobre la espalda abajo de la cintura. Este paño era de tela transparente y

fina, tejido por ellas mismas. Los rosarios y collares eran de lo más rico y artístico; son los que ahora han quedado como herencia sólo para los bailes de "Moros y Cristianos".

"Pero en lo referente a las cofradías, este mi pueblo de Aculhuaca es uno de los que mejor guarda sus tradiciones. Cada Cofradía, tiene un Prioste y un número variable de cofrades; tiene igualmente un número determinado de *"Tenances"*, otro de *"serviciantas"*. Cuando se hace junta de todas las Cofradías, entre ellas se elige, para la celebración de las fiestas, a un Mayordomo, que es quien organiza y dispone las ceremonias y al que se someten todos, (como antiguamante le designaban y decían sacerdote) y los que hacen las veces de sacristán (que son varios) se les designaba con el nombre de *"Titantes"*."

Este espécimen es un precioso hallazgo en uno de estos pueblos que casi han perdido ya la práctica de su lengua pipil, pero hace tanto tiempo que el anciano guardaba en su memoria esta canción, que no hay duda que "en sus tiempos" como él decía, todavía era corriente hablar la lengua pipil en ese lugar.

La melodía de esa canción es como se ve a continuación:



Canción de «Cújtan-Cuyámet», de San Sebastián, Paleca y Ayutuxtepeque.

ESTUDIO

Consideremos este fragmento musical de la canción «Cújtan-Cuyámet». La melodía está vaciada en cinco grados de la escala de *"DO"*, cuatro diatónicos y el 7°. grado a la octava inferior. Esta forma descendente en la canción indígena es muy característica. Modula en intervalos de "segunda" y "tercera", sólo hay dos pasos entre el tercer tiempo del sexto al séptimo compás y del catorce al quince compás que tienen intervalos de "cuarta",

La progresión es diatónica y el ritmo de *tres cuartos* ($^3/_4$) es el mismo de los que acompañan con tepunahuaste este baile.

Esta es una forma de la relación entre la melodía y el texto, o sea la correspondencia entre música y poesía, que es mucho más íntima en las culturas primitivas que en la mayor parte de las formas corrientes. Es por esto que entre los indígenas el desarrollo de la forma poética está vinculado mucho más estrechamente al desarrollo de la forma musical que entre nosotros.

Música y canto salieron del canal de la inspiración del que las hizo. Otra característica que determina su origen y alianza indígena, es, que todos los tiempos del compás llevan acento, y era tan fuerte la forma de marcar estos acentos del indio que la cantó, que costaba trabajo distinguir el ritmo.

Las apoyaturas fueron hechas con cierta quebradura de la voz casi en lamento. Es muy difícil que un ladino pueda hacer esa modulación como la hace el indio al cantar. Para convencerse hay que oírlos, y así podremos comprobar esta observación.

La melodía de esta canción no tiene nada de triste, pero al oírsela cantar a aquel anciano, me parecía algo así como un lamento. No sé qué hay en las inflexiones de la voz del indio, que conmueve y entristece al oírlo cantar.

Maria de Baratta

PANCHIMALCO

Siendo éste uno de los pueblos indígenas que mejor han conservado su tradición y su característica, con el afán de escudriñar en el pasado lejano de mi raza, pregunté a una María (así les llaman a todas las panchitas) cuándo era la fiesta de su pueblo; ella me respondió con su cantadito peculiar: "el catorce de setiembre". ¿Y qué celebran o qué Santo festejan? Y volvió a canturrear: "la Cruz de Ruma" (Roma).

Me encaminé hacia Panchimalco un 13 de Septiembre de 1931, pues la víspera del Santo Patrono es lo más importante y alegre en las fiestas de estos pueblos. Casi todo el trayecto es de ascensión por la colina de Planes de Renderos; sólo un poco antes de llegar al pueblo, un poco más allá de la Ermita, se comienza a bajar hasta llegar a una especie de olla en donde está clavado, entre colinas rocosas con nopales y cáctus, el pueblecito de los *panchos*. A la entrada, su bella Iglesia Colonial, recuerdo histórico de la importancia que en aquel tiempo tenía este pueblo de raza autóctona, y que aún ahora, de todos los pueblos cercanos a nuestra capital, es el que mejor conserva el mantenimiento de la sangre pura del indio con sus costumbres y tradiciones.



La bella Iglesia Colonial de Panchimalco. En el fondo se ve el cerro de «El Chulo».

La Iglesia se levanta frente a la plaza; a un lado, el imponente cerro «El Chulo»; casi frente a la Iglesia la ceiba recordatoria, y allá en el fondo el mar abanicando con el plumaje de sus olas la temperatura ardiente de la costa.

En los alrededores y a lo lejos, se ven apretados ranchitos de paja, acurrucados sobre el lomo de los montes. Allí se contempla el arrullo de la Colina Madre, retorciéndose sobre la tierra india que estrecha en su regazo los hogares morenos, todos provistos de hamacas-cunas, de tapexcos humildes, de hogueras encendidas que calientan alegrando los corazones de esas gentes humildes, que a veces también saben ser tiernas y alegres, con esa alegría sana que nada sabe del valor que representa para la historia y la vida tradicional de las naciones.

Llegamos, sintiendo desde luego esa claridad provinciana y ese ánimo limpio, que da el contacto con estas gentes sencillas y humildes.

Enaguas fruncidas de inmenso vuelo apretaban la cintura de las *panchas;* estas faldas, como ya hemos dicho, son de nagüilla típica tejida por los naturales del pueblo, con dibujos a cuadros de colores sobre un fondo rojo obscuro que las indias llaman *corte.*

La camisa es blanca, muy descotada y con revuelos de tiras bordadas en las mangas y el escote. Si es de tela bordada, ellas llaman:

putungueada; y si es sólo estampada, le dicen: *pintarrajeada.*

El *paño* con que cubren su cabeza es del mismo estilo de la falda, sólo que de cuadros más grandes y colores más vivos; lo llevan doblado en forma de triángulo y cuya punta le cae atrás, abajo de la cintura. En este *paño* es en lo que ponen las *panchas* su esmero y lujo; son tejidos por ellas mismas en pequeños telares, haciendo unos de seda con bordados que representan figuras de flores y animalitos, que tienen mucho que ver con sus antiguos cultos. Estos *paños de lujo* llegan a costar hasta veinticinco colones.



Lindísimo altar del Señor Crucificado en el Templo de Panchimalco, que es el Patrono del Pueblo.

Adornan su garganta con ricos collares de corales y rosarios de filigrana de oro y plata. Los indios visten cotón de manta y algunos llevan pantalón de tela rayada de reforma, calzan caites y el sombrero es de palma.

Imbuida y saturada de principios humanistas y raciales, los indios panchos, con quienes estuve alternando durante mi excursión a ese lugar, no me parecieron menos salvadoreños, ni menos hermanos, porque pertenecieran a esas minorías de raza, de lengua y civilización, a las cuales se extiende hoy, en el Antiguo Continente, la protección y vigilancia de la Liga de las Naciones, por acuerdo de las grandes Potencias.

Por el contrario, esto avivaba mi simpatía hacia ellos y me predisponía con cierto enternecimiento. Viéndolos, he pensado con dolor en esa indiferencia imperdonable con que se ha visto siempre al indígena, sin preocuparse siquiera en lo más mínimo por su mejoramiento moral y material. Esto no costaría mucho; con sólo proporcionarles la materia prima para sus industrias y estimularlos mejorándolos en sus modalidades, serían fuente atractiva para el turismo, a quienes venderían

las cosas elaboradas por ellos, salvándolos de la miseria en que ahora se encuentran.

¡Ya viene la procesión! Dos tambores, uno grande y otro pequeño, acompañados de dos pitos, encabezan el desfile. Adelante del carro, en tumulto fiestero y cadencioso, viene bailando la comparsa del «Cújtan-Cuyámet».

Las panchas desfilan detrás con candelas encendidas y ramos de flores; van cantando en desconcierto y gritería, alabados y rezos. El indio torvo del tambor grande, no levanta cabeza tuntuneando hieráticamente su instrumento como en ritual pagano. Entra la procesión al templo colonial; allí, donde se conserva en guardia perpetua por dos indios cofrades la reliquia histórica del precioso y antiguo «Misal», que es una verdadera joya de arte indo-colonial, siendo uno de los tesoros de la antigua parroquia. (Pero últimamente, en varias ocasiones que he visitado el



María de Baratta con el Alcalde señor don Luis Figueroa y dos ancianas indias de Panchimalco.

pueblo y la Iglesia, he sabido con pena que esta maravilla del arte colonial ha desaparecido, pues manos criminales hicieron la profanación de llevarse el precioso «Misal»).

Al entrar a la Iglesia me llamó poderosamente la atención, el altar mayor, arreglado especialmente para ese gran día por los indios. El altar estaba formado por una suntuosa gradería que nos hizo evocar el antiguo «Teocalli»; como única decoración en el fondo, un inmenso Sol desparramando sus rayos de oro. Frente al altar, hincadas en fila india, unas tras otras, las panchas descansaban sus cuerpos sobre los talones, musitando en voz alta sus oraciones y demandas.

Yo me sentí transportada a una época lejanísima... Las graderías del Teocalli, el Señor Sol en el fondo y la indiada que

entraba al templo en un paso de arreyto, me hacían, sin querer, evocar los antiguos ritos, puestos ahora con la devoción cristiana al servicio y en honor del Santísimo Señor de la Cruz.

¡Gentes primitivas raciales que, a través de siglos de civilización, celebran su fiesta cristiana, pero con modalidad y tal vez con sentimientos todavía paganos! Bien decía Sahagún: "¡El árbol de la idolaría no está talado todavía!" Sólo que los ídolos que ahora se adoran, de grado o por fuerza, son: de carne y hueso.

La modalidad especial que encontré allí del baile de Cújtan-Cuyámet, sólo fué en la letra, pues la música era la misma de Cuscatancingo y Valle Mariona. La ofrenda o testamento del tunco lo hacían así:

Chan Cuyámet, ni lomo,
para don Chico Palomo.

Chan Cuyámet, ni gordura,
para el señor Cura.

Chan Cuyámet, ni hocico,
para el Cura de Opico.

Chan Cuyámet, ni pellejo,
para el señor Vallejo.

Chan Cuyámet, ni pierna,
para ña Lipa de Cerna.

Chan Cuyámet, ni costiya,
para ño Jusé María.



Los últimos restos de la raza pipil en Panchimalco: esta anciana, María Vásquez, quien habla muy bien la lengua pipil-náhuatl.

SAN ANTONIO ABAD

EL VENADITO. (Pascol)

El Baile de «El Venadito» es una de las pocas danzas precortesianas que quedan en nuestros pueblos indígenas; de esta danza nos habla el *"Popol=Buj"*, se baila todavía en México, Guatemala y otros lugares de Centro América.

Aquí constituye uno de los bailes más típicos y autóctonos, así como el «Tunco de Monte» se baila en casi todos los pueblos indígenas, en donde se hablaba o habla todavía la lengua pipil=náhuatl. De este pascol hay variantes muy bellas en casi todo nuestro territorio.



El Carro en la fiesta de San Antonio Abad, en el que lucen los típicos angelitos vivos.

"El Venadito" es acompañado con música de pito de caña y tambor indio. Uno de los lugares famosos por la forma en que se ejecuta este baile es el pueblo de San Antonio Abad. Allá encaminamos nuestros pasos el 22 de enero de 1928.

Por un camino angosto de tierra, bordeando las faldas del Volcán Quezaltepec, el carro que nos conducía iba ascendiendo por una cuesta tendida y fácil; sólo un poco antes de llegar al pueblo hay un punto difícil por la violencia de la altura y lo quebrado del camino.

A uno y otro lado del camino, vegetación exuberante, flores, frutos y los cafetales agobiados por el peso de sus racimos de granos rojos.

Llegamos al pueblo; gentes alegres, animosas y fiesteras; pero también dicen que son bravos los indios de este pueblo. Las indias chapudotas y gorditas, de ojos curiosos y sonrisas como de granada abierta. Van vestidas con el típico traje de las volcaneñas: enagua plegada de colores vivos, camisa blanca con revuelos en el escote y mangas; pero sobre todo lo que las distingue es la gracia como llevan el chal de seda y colores encendidos, haciendo contraste con el de las faldas.

La procesión desfila bajo el palio del cielo, que se ha vestido también de fiesta con la puesta del sol; éste, extiende su inmenso abanico coronando de llamas el picacho del Quezaltepec, y parece como si aquella fiesta y aquel desfile dirigieran sus pasos hacia la montaña legendaria para despedirse del Sol!

Todo se ha iluminado con los celajes que revientan en colores, rivalizando con los tonos de rosa del paraje que dan los madrecacaos en flor.

El abejeante murmullo de los rezos, se confunde con la melodía del pito y el sordo resonar del tambor. Chales vistosos y bordados, cuerpos morenos envueltos en el tornasol de humildes rebozos de hilo, desfile autóctono, alma de la raza, todo parece animarse al ritmo armonioso del ardor ancestral del sedimento indígena: alma, música y color!



La «Tenance» y las «Jarreras» en la Cofradía sosteniendo la Imagen en la fiesta de San Antonio.

Invitados por la Mayordomía nos encaminamos subiendo hacia el volcán por una calle o camino lleno de polvo que brillaba como nube de oro con la puesta del sol.

Ya en capítulo referente a las Kalendas en la Primera Parte de este ensayo, hemos dicho algo de lo que vamos a describir aquí, pero no está demás recordar y ampliar algunos puntos para demostrar la supervivencia de las antiguas Kalendas.

Llegamos al rancho de la Mayordomía; todo era movimiento, alegría, enramadas de hojas de plátano y sartales de hojas de mamey.

Bajo el alero del rancho doce muchachas llamadas "tenances" molían en las "metat", el grano de maíz tierno o elotes para aderezar los diversos manjares que estaban preparando de maíz y de elote, como es costumbre en esta fiesta de San Antonio Abad. Unas preparaban el chilate con nuégados, otras el clásico atol de elote, otras los tamalitos de elote bien colados, etc.

Nosotros íbamos de un lugar a otro admirando aquellos preparativos. En el patio se habían instalado los músicos (un cuerpo pequeño de la Banda del Primer Regimiento)



Nela Mónico y María de Baratta ayudan gustosas a las «Tenances» a moler el nishtamal, para la fiesta del maíz en San Antonio Abad.

y el pito y el tambor ocupaban lugar preferente en dicho lugar. Comenzaron a llegar las Cofradías invitadas, y la Mayordomía y los señores o Caballeros Cofrades de San Antonio Abad, salían a recibirlos con sus insignias y su ceremonial acostumbrado.

Todas las Cofradías iban entrando con sus insignias y sus emblemas de la jerarquía a la cual pertenecen: todas las manos empuñan insignias, cetros, emblemas y símbolos. Hay algo de misteriosamente primitivo y hierático en todo este ceremonial. A la llegada de cada Cofradía, un toque de tambor y el pito como saludo de ritual, enseguida el cuerpo de banda toca una marcha.

Los huacales de chicha menudean y allá dentro del rancho hay reverencias y saludos con palabreados especiales frente a un altar.

Las "tenances" se multiplican en los preparativos; han puesto una mesa larga en el corredor del rancho el cual ha sido prolongado por una enramada.

Dos de las "tenances" no se han separado del altar moviendo sendos incensarios con el perfumado copal, y yo creo que la ceremonia que se lleva allí dentro es más o menos un "Tashtule", como el que se acostumbra en los Izalcos.

Los invitados toman asiento en la mesa larga y las "tenances" ayudadas por las "serviciantas", traen el gran canasto con el "porte", que así llaman a las viandas hechas todas de maíz y elotes para obsequiar a sus invitados.

Es costumbre hacer los honores a todos los manjares, si nó, lo toman como desprecio. Esta fiesta es una expresiva supervivencia de la Kalenda Nº 8. Los cohetes repican su alegría loca en el azul, y la raza se aturde con el consuelo momentáneo de una fiesta, en la que pone el corazón!

EL PASCOL DE «EL VENADITO»

La comparsa del baile de «El Venadito» es de varias personas: el «tigre», los «cadejos», (diablos), los «cazadores» y «El Venadito» que es el personaje central de la danza. La relación va alternada con la danza; y el argumento es, que «El Venadito» se ve perseguido por el tigre que pretende hacerlo presa.

Los "cazadores" también se lo disputan, y los "cadejos" hacen la nota del gracejo en la farsa. Por último todos danzan en círculo y «El Venadito» en el centro, celebrando el triunfo y la destreza de éste, a quien San Antonio salvó de los "cazadores" y el «cadejo».

INDUMENTARIA.— Las mujeres y hombres que intervienen en la danza llevan máscaras y van vestidos con trajes de colores vivos y alegres, los sombreros de palma que llevan están adornados con flecos de papel de colores y flores artificiales. Las mujeres toman parte solamente en el baile en círculo celebrando el triunfo de «El Venadito». Los danzarines, como los asitentes a la fiesta, forman un conjunto sugestivo y atrayente con la policromía de colores.

Son indios vivaces, sanos y vibrantes. La clásica bebida indígena, *chicha* o *agua dulce*, no han dejado mucho campo al aniquilante y degenerador "aguardiente", entre estos naturales de San Antonio Abad.

Allí el clima es fresco y las indias también; el paisaje es espléndido y todo contribuye a que se sienta una sensación de primitivo bienestar, sin ambiciones ni luchas y con la alegría sana y tranquila de la conformidad.

José Pérez hace "ritornellos" inacabables de la melodía sugestivamente racial de «El Venadito». Las figuras se movían con un fervor apasionado y los ojos del sonador del pito José Pérez, seguían con brillo jubiloso los movimientos de los danzarines. Su hermano que acompañaba en el tambor, estaba pendiente del pito de caña para intervenir con la *síncopa* en los giros y *fraseos* de la melodía.

El danzarín que hace de "Venadito" lleva metido hasta la cintura un armazón de varitas de bambú forrado con el cuero de un venado con la cabeza y la ramazón de los cuernos. La cara del danzarín lleva máscara de aspecto picaresco y en la cabeza un gorro de fieltro ajustado, adornado también con la ramazón abundante de los cuernos. Cuando baila lo hace con mucha agilidad y donaire; baila con los pies pero también con todo el cuerpo en un balanceo tan peculiar que sólo en este baile he visto esa forma de vaivén cadencioso, suave y rítmico. Los pies imitan el movimiento de los pasos del ciervo delicadamente, en forma cerrada y defensiva. Los de la comparsa, aún en los movimientos de embestir, lo hacen sin brincos y con el vaivén cadencioso del ritmo de la danza.

La "Comparsa", cuando se va a iniciar la danza acompañados de la música, cantan:

«EL VENADITO»

Ya viene "El Venadito"
Que se preparen todos,
A darle caza pronto,
Porque es bien ligerito.

"El Venadito" es listo
Y no hay que descuidarse
Porque si él nos ha visto
Ya no hay que disputarse.

Aquí está "El Venadito"
Púyelo usté a la izquierda,
En la derecha el "pito"
Para que ninguno pierda.

Sálgale usté adelante
Pa que no se le escape,
Váyase usté atrasito
¡Se nos va "El Venadito".

En el mismo pueblo de San Antonio Abad, en años posteriores encontré esta otra *variedad:*

«EL VENADITO»
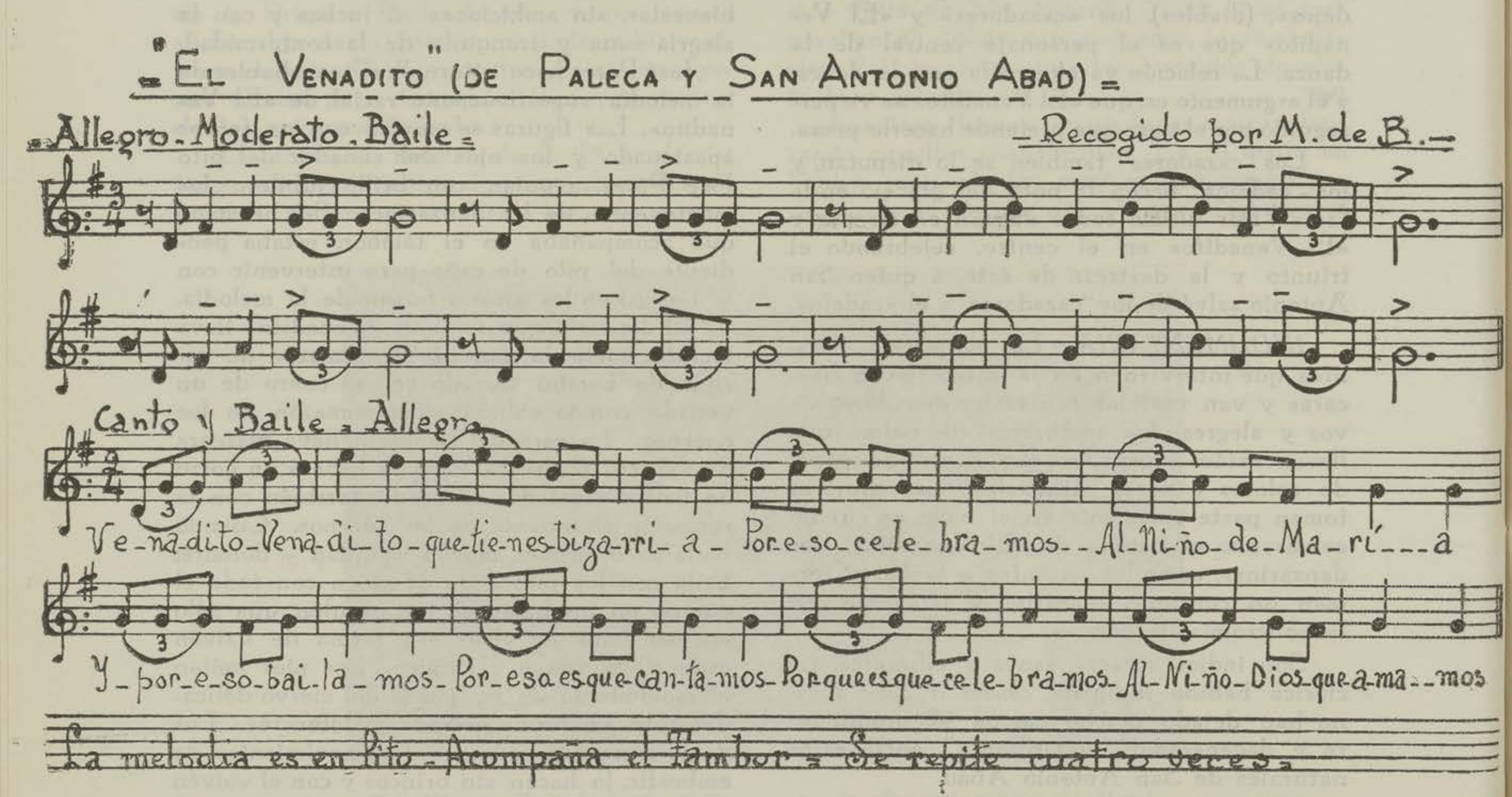
"Venadito" "Venadito"
Me gusta tu gran valor,
Y por eso celebramos
Al niño Dios Redentor.

Y por eso aquí bailamos
Y también es que cantamos,
Porque ahora celebramos
Al Niño Dios que adoramos.

"Venadito" "Venadito"
Que tienes gran bizarría,
Por eso aquí celebramos
Al Niño Dios de María.

"Venadito" "Venadito"
Que huyendo vas del demonio
Te persigue por bonito
Pero estás con San Antonio.

Es por eso que bailamos,
También vosotros cantad,
Porque todos celebramos
A San Antonio Abad.



ESTUDIO

En este baile de «El Venadito» encontramos un paralelo similar en la danza y la melodía: nótese, cómo hay algo de suavidad, de condescendencia, algo de balanceo en la melodía, así como también es suave y de balanceo su danza.

Este baile que es uno de los más antiguos tuvo (y aún tiene) cartel entre los Mayas y los Toltecas, pues el Popol-Buj y los antiguos cronistas nos hablan de él.

Su compás es *ternario* y la danza, como también la melodía en la primera parte o sea en los diez y seis primeros compases, es *cerrada* y es bailada en forma circular. En la segunda parte el compás es *binario* y aunque la melodía, así como el movimiento en la danza es más movido y *expandido,* no por eso su carácter deja de ser hierático y *circular.*

El primer tiempo del compás en la danza, los danzarines lo marcan fuertemente con una especie de pateo y los otros dos tiempos van en balanceo suave y uniforme, en la primera parte. En la segunda, el balanceo es rítmico aunque más movido.

La melodía en la primera parte se mueve en intervalos de *tercera,* alternando con los compases en que la *nota tónica* es repetida con insistencia y apoyo de descanso. Las *síncopas* que se encuentran entre el tercer tiempo del quinto compás y primero del sexto, y entre el tercer tiempo del trece y primero del catorce compás, son marcadas por el que toca el *tambor* en el borde del aro que restira el parche.

El indio tiene una forma muy especial para marcar la *síncopa,* tanto cuando toca como cuando baila.

Cuando baila marca la *síncopa* levantando la rodilla sin tocar el suelo con el pie, y el que toca el tambor no deja el bolillo en el aire, sino que marca fuertemente en el aro con un golpe sui-géneris el tiempo mudo, o mejor dicho, ligado de la *síncopa.*

En la segunda parte la melodía como el baile se expanden más festivos y alegres. Es el triunfo de "El Venadito" sobre el tigre y la comparsa.

En muchísimos pueblos de nuestra República se canta y baila "El Venadito" en diversas modalidades, pero una de las más bellas que hemos encontrado es ésta que a continuación damos a conocer y que es como se canta y baila en Cuscatancingo y en Valle Mariona.

"EL VENADITO"

Soy un pobre "Venadito"
Que habito en la serranía,
Soy un pobre "Venadito"
Que habito en la serranía.

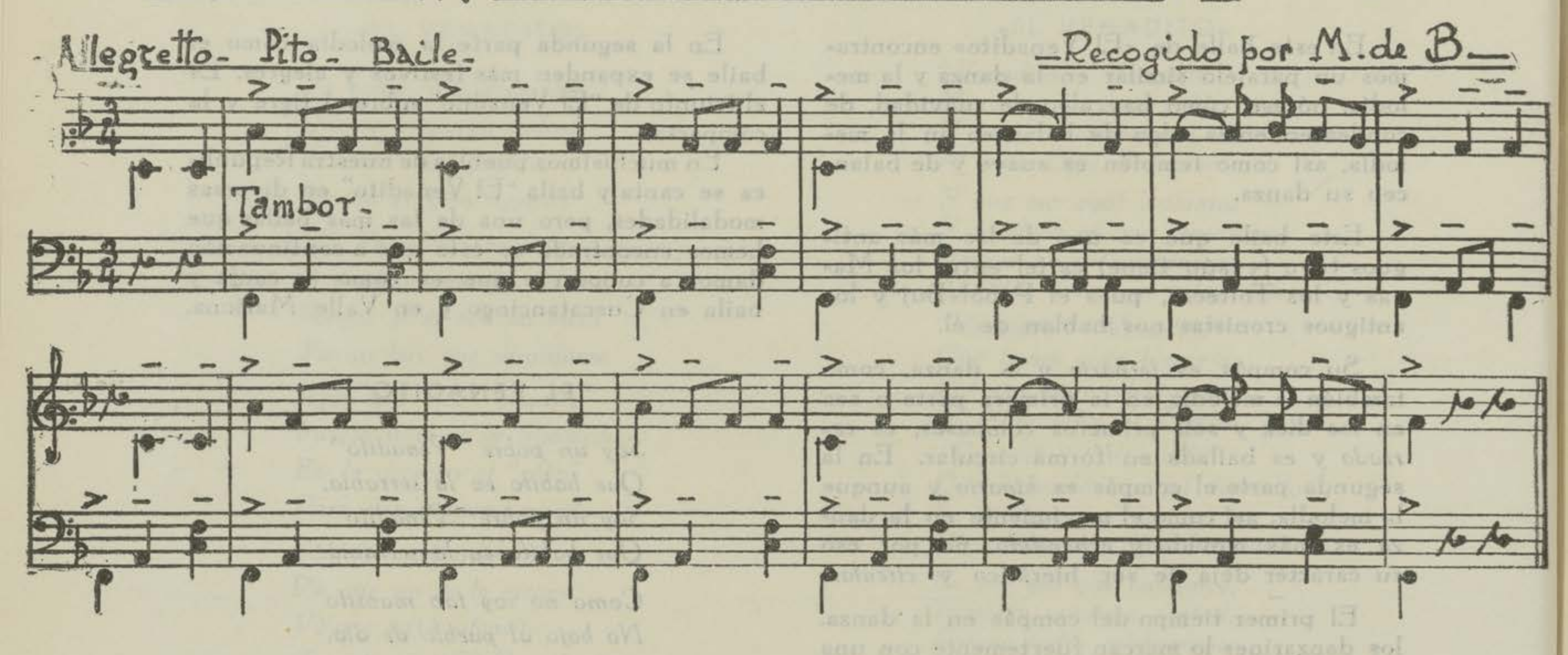
Como no soy tan mansito
No bajo al pueblo de día,
Sólo cruzo el matorral
Para verte, vida mía.

Quisiera ser perla fina
De tus lucidos aretes,
Quisiera ser perla fina
De tus lucidos aretes.

Para darte de besitos
Y morderte los cachetes.
¡Quién te manda a ser bonita
Que'so a mí me compromete!

Esta letra es cantada con la melodía de la segunda parte de "El Venadito" de Paleca y San Antonio Abad, pero la parte musical que corresponde al baile es una variante o variedad distinta a ésta que daremos a conocer en seguida y que pertenece como dijimos a Cuscatancingo y Valle Mariona.

Después hemos podido comprobar que esta misma variedad de la letra es como lo cantan también allá en tierras de los Nonualcos.



ESTUDIO

El compás de esta melodía es *ternario*, como la otra que hemos visto, aunque ésta modula en FA mayor y aquélla en SOL mayor; cualquiera que tenga oído y esté acostumbrado a escuchar música indígena, encontrará desde luego la analogía no sólo en el ritmo sino en los elementos que determinan el diseño melódico. Aunque distintos los dos especímenes, se siente y se oye que son de «El Venadito».

En el primero, la melodía se inicia con dos intervalos de *tercera;* en esta variedad la frase comienza con la *dominante* DO en *octava baja* repetida dos veces, haciendo con la primera nota del segundo compás un intervalo de *sexta.* En seguida, alternan los intervalos de *cuarta* y *tercera* con la insistencia de la *tónica* como resolución y descanso; esta es la analogía que tiene con la otra del primer ejemplo, y aunque los elementos se mueven diversamente, forman ambos un punto de contacto psicológico ambiental, digamos, pero su forma acusa movimientos culturales distintos.

La primer variante, o sea «El Venadito», de San Antonio Abad y Paleca, me parece más evolucionada y reciente; pero en ésta de Cuscatancingo y Valle Mariona es más pura la forma y desde luego más primitiva.

Obsérvese también que la *síncopa,* no está en el tercer tiempo del compás, como en la primera variedad, sino en el *primer tiempo;* esto nos orienta más para pensar en que está variante es más primitiva y mejor conservada que la otra. Por otra parte, los *acentos* van más marcados, por lo que son una característica inconfundible de nuestra música indígena pura.
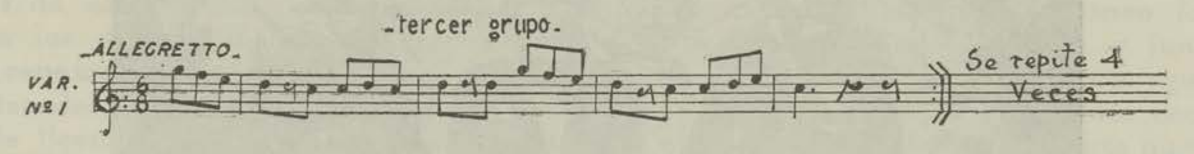
Otros de los bailes de la época primitiva en estos pueblos, son: «Los Negritos» y «Los Diablitos».

"LOS NEGRITOS"

El primero, es un baile en el que toman parte doce muchachos; llevan la cara pintada de negro, en la cabeza un gorro rojo y el vestido del mismo color; el pantalón ajustado arriba de las rodillas, medias y zapatos negros.

En las rodillas y en los codos llevan amarrados unos huacalitos que al bailar hacen sonar topando unos con otros las rodillas y los codos con el ritmo de la música, haciendo

sonar al mismo tiempo unas sonajas que llevan en las manos. El conjunto es vistoso por los contrastes de color: negro, rojo y el blanco de los huacalitos. Es una danza circular y sonora, tanto por los pasos que marcan el ritmo, como por la resonante percusión de las sonajas y huacales al chocar, que suenan de distintas maneras.



Música de «Los Diablitos» de Mejicanos.

"LOS DIABLITOS"

En este baile, los que toman parte en él, que son como diez y seis hombres, todos van disfrazados de diablos y con máscaras. Llevan cuernos y cola; el cuerpo lo llevan forrado con un vestido completamente ajustado, de punto de media negro o de tela del mismo color, o con levas y mantos llenos de jeroglíficos. Ocho van vestidos de negro y ocho vestidos de rojo.

El baile es cadencioso y podríamos decir que hasta picaresco, llegando tanto en el rito como en la forma de danzar, a concretar el verdadero estilo bufo con el carácter de la mímica y de los movimientos al danzar.

Estos dos bailes sólo han conservado por tradición el traje y los pasos, pues la música del primero se fué perdiendo al través de los años y las interpolaciones. Ahora lo bailan con cualquier música de moda que dé con el ritmo de los pasos que acostumbran. La música de «Los Diablitos», como se ve en el ejemplo de arriba, es rudimentaria y sencilla, y sus cuatro compases los repiten indefinidamente hasta la saciedad.

Todas estas danzas las bailan en los pueblos que antes hemos mencionado, con diversas variantes tanto en la música como en la relación.

Estos pueblos indígenas anexos a la capital tuvieron, según dicen los viejos que aún recuerdan las tradiciones, muchos otros bailes primitivos y de gran atractivo, pero a causa de la proximidad de la capital y el continuo contacto con los que traían de otras partes cosas nuevas, se fueron perdiendo y olvidando.



Baile de «Los Diablitos» de Mejicanos, en la fiesta dedicada a San Sebastián.



La comparsa del baile de «Los Diablitos» llevando en las manos las sonajas que sacuden al bailar.

FOLKLORE

COSTUMBRES

En todos estos pueblos en donde se habla la lengua náhuatl, hay más o menos las mismas costumbres con ligeras variantes que los pipil-náhuatls de la región de los Izalcos, sólo que allá son más puras y mejor definidas. Pero algunos pueblos como Panchimalco, Huizúcar, Aculhuaca, Paleca, Mejicanos, Ayutuxtepeque, etc., conservan todavía las antiguas costumbres.

En Panchimalco y Mejicanos son famosas las personas indígenas que se dedican todavía a las prácticas del nahualismo y brujerías, y hace poco, aquí, vecino a la capital en la ciudad de Santa Tecla, las autoridades arrestaron a la *hechicera* Mercedes Vásquez (a) *La Vieja de la Lora*, que al ser requisada la pieza que ocupaba la maestra bruja, se le encontró un verdadero "arsenal" de amuletos y muñecos que representaba cada uno una persona que estaba bajo el poder y voluntad diabólica de "La Vieja de la Lora".

En esta misma ciudad de Santa Tecla leímos otro dato de estas prácticas en la prensa de nuestra capital. Decía así:

"La Oración del Puro en las barriadas de Santa Tecla".

"Nuestro activo corresponsal en Santa Tecla nos informa lo siguiente: Abundan en los barrios bajos de esta ciudad muchas mujeres de dudosa conducta que se dicen expertas en hacer la prueba del puro y otras prácticas diabólicas y ridículas, explotando con ello la credulidad de gentes sencillas, en apuros amorosos.

"Las tales hechiceras cuentan con abundante clientela y han hallado un cómodo modus vivendi. Las personas honradas que tienen ocasión de pasar por las calles orilladas se topan a cada paso con las citadas mujeres que están sopla que sopla el puro y musitando quejumbrosas oraciones, dan vueltas y vueltas y lanzan bocanadas de humo hacia las estrellas.

"No dudamos que este dato es muy interesante para las autoridades de policía".

CEREMONIAS PARA LOS QUE SE MORIAN

En los pueblos anexos a la capital que se encuentran en los alrededores y aún en las barriadas de esta ciudad, es costumbre todavía en los velorios de los muertos hacer grandes reuniones como si fuera una fiesta. Hacen tamales, los amigos de la familia del muerto le llevan flores, candelas, pan, aguardiente, etc. También llegan plañideras voluntarias, que enmedio de lamentaciones y lloriqueos pregonan las cualidades del difunto o difunta en letanía interminable; se cansan unas y continúan otras hasta que amanece y entierran al muerto.

Al final de los nueve días, se repite la misma ceremonia después que han cantado alabados y cantos despidiendo el alma que ha pasado a mejor vida. En la misma noche que entierran al que murió, ponen los deudos o familiares en el cuarto, y junto a la cama en que murió, un vaso con agua y al lado de éste un candil con aceite encendido, o una palmatoria de cera durante nueve días, pues dicen que el ánima de la persona muerta viene todas las noches a tomar agua; y la luz es para que descanse en paz y para que no se pierda alumbrándole el lugar en donde murió.

A esta ceremonia los indios de Panchimalco y los de Santiago Texacuangos le llaman: "El Nahuite".

LA DESPEDIDA DEL ESPIRITU

En Panchimalco la panchita María Vásquez de setenta años de edad me contaba una pintoresca relación de lo que hacen para despedir el espíritu del que se ha muerto.

Para no desvirtuar los conceptos le cedo la palabra a la panchita Vásquez: "El espíritu del que se ha *morida* sigue viviendo en su casa, pues no quiere irse, hasta que los *juamiliares* del *dijunto* lo despiden. A veces hay que despacharlo a puros *riatazos*, pues le da por visitar los lugares donde trabajó y vivió, así como los lugares que en vida visitó.

"Pasados los tres días después que se *lu jue interrar*, los *juamiliares, acompanguiados* de *lus* vecinos y *amigus*, salen a despedir el espíritu *pa que* no *lu* esté *padeciendu;* todos llevan *incensarius* quemando copal y los siete inciensos *dende* la casa mortuoria, recorriendo todos los lugares que el *dijunto frecuentiaba*, y van diciendo: "Ya te *juiste*, andáte del todo, no te queremos aquí"; y al llegar al cementerio le *güelven* a decir: "Aquí te *lu quedás*, no te salgás *diay*, cuando *seya* el día de los *dijuntos* te trairemos tamales, guaro y puros". Después todos llorando le dicen: "¡Ay *Nicu nilalma te juiste* para siempre, *haceme mansión* en la *Gloria*, con mi *Tata* de *lus* cielos!"

DIA DE LOS MUERTOS

EN EL PUEBLO DE INDIOS "LAS HUERTAS". (Jurisdicción de Ilobasco)

Los indígenas del lugar llamado "Las Huertas", tienen costumbre que al caer de la tarde del Día de los Muertos, 2 de noviembre, llevan ollas de barro con *ayote en miel* a depositarlas sobre las tumbas de sus muertos, y mientras van depositando las ollas, van diciendo en cantilena monótona y triste:

"Angeles somos,
Del cielo venimos
Y ayote pedimos
Para nuestros caminos".

Ellos cuentan, que esto es lo que dicen los muertos, que son "ánimas", y por eso les llevan el "ayote en miel" para que sigan sus caminos.

(Esta cuartina en otros lugares tiene distintas modalidades y aplicaciones).

LOS CASAMIENTOS

Cada uno de estos pueblos indígenas tienen sus costumbres y ceremonias especiales para los casamientos o *mancornadas*, como ellos dicen. En muchos de ellos se tienen las costumbres como en Izalco, pero en otros varía según sus rancias tradiciones.

Entre los que hemos encontrado una modalidad especial es en Panchimalco, que como no tienen la prueba del *amañamiento* de los Izalcos, usan de otra forma muy simbólica y pintoresca.

Después que los indios panchos han concertado el casamiento o mancornada, hacen las *tres* demandas con los consabidos presentes, sólo que en la última de las demandas los *tatas* del novio mandan una gallina viva (la gallina simbólica) a la novia, para que ésta la aderece como es *el costumbre* y la devuelva a los padres del novio al día siguiente de haberla recibido.

Esa noche es la más amarga de la novia, pues los *tatas* de ésta la ponen en confesión de que si es digna de contraer matrimonio ante Dios y si no ha cometido falta alguna con otro. Es costumbre para esta ceremonia darle una buena *pengueada* (paliza) a la muchacha hasta que diga la verdad. Entonces se procede a la preparación de la gallina, que va de este modo: si la muchacha confesó algún desliz, entonces la gallina es aderezada con todos sus condimentos, pero en lugar de cruzarle las piernas metidas en el cuerpo, la mandan despatarrada y con las piernas estiradas; cuando va de este modo, la boda o concierto ya no se lleva a cabo y los padres de la muchacha devuelven los presentes de las tres demandas.

Pero cuando la muchacha merece el honor de ser llevada al altar, entonces la gallina va como es debido, o sea con las piernas cruzadas y metidas en el cuerpo. Ya es de imaginar la ansiedad de los padres y del novio al recibir de vuelta la gallina simbólica. Enseguida que se recibe así en buen estado la gallina, los padres y el novio van donde la futura esposa y le llevan *el Rosario y Collar Prenda*, que es el que la muchacha lucirá el día de la boda.

Este "Rosario y Collar Prenda" entre los indios pudientes, casi siempre es de corales pero con cuentas grandes de filigrana de oro y las cruces también son de filigrana del mismo metal. Por lo regular estas prendas son herencia de familia que van pasando a los hijos que se casan.

En otros lugares la muchacha no entra el haz de leña que va a poner a la puerta de su rancho el novio o pretendiente, y con esto se tiene por no aceptado el novio ni su demanda de matrimonio.

LAS SIEMBRAS

Los panchimalcos tienen más o menos los mismos rituales o ceremonias para llevar a cabo la siembra de sus sementeras que los Izalcos. Aman la tierra entrañablemente y por un palmo de terreno que les quieran quitar cuando algún vecino tira sus alambrados para separar su terreno, son capaces de dar la vida defendiendo lo suyo, o se la quitan a otro que pretenda arrebatarles su tierra querida.

Estos indios están más enraizados a la tierra quizá que los Izalcos, y se resisten a venderle a los ladinos sus predios; cuando alguna vez por necesidad se deciden, aunque reciban el dinero por la venta, sucede con frecuencia que se siguen considerando dueños de lo que han vendido.

Casi todas las querellas del pancho y hasta sus crímenes son causados por la defensa apasionada que hacen de la tierra que consideran suya.

PARA SEMBRAR LA HUERTA

Para sembrar los *pichones* de huerta el indio de Panchimalco lo hace de la manera siguiente: dan tres pasos para adelante y tres para atrás, después tiran el *pichón* en el hoyo, y al sembrarlo lo inclinan para el sol diciendo un *palabreado oracionado*, y al *pichón* le hacen señas del grueso y tamaño que quieren los plátanos y el racimo.

Después que han concluido de sembrar los *pichones*, se retiran pero sin darle la espalda

a la siembra; hasta después que la han perdido de vista, se dan vuelta y continúan su camino. Dicen que no les dan la espalda porque si nó se resienten y entristecen al dejarlas solas; y también por reverencia hacia la Madre Tierra, para que los acoja y los haga progresar y fructificar.

* * *

Me contaba un amigo que tenía una finca en jurisdicción de Huizúcar, que el Mayordomo o mandador llamado ño Inocente, después de traerle grandes carretadas de fruta de las cosechas, derrepente ya no trajo nada.

Inquiriendo el patrón la causa de esa suspensión, ño Inocente muy tranquilamente le contestó: "pos vea, patroncito, vos lu sabés mejor que yo; no he tráido nada de fruta porque nuáy nada, pues *el jalón eléutrico* se la lleva toda o la seca".

Mi buen amigo qué iba a contestar ante semejante razón y la frescura con que lo decía. El *jalón eléutrico* a que se refería el indio eran las radio-difusoras, pues decía que también éstas habían acabado con los *coyoles*, y que por eso ya no se "chupaban coyoles en miel" porque *el jalón eléutrico* había secado los coyolares.

Y como estas costumbres y otras que el indio practica se podrían contar muchas que darían material para un libro.

HUIZUCAR

El pueblo de Huizúcar está envuelto en una malla de riquísimas leyendas y supersticiones. Su mitología resplandece como una historia, aún a través de las centurias. Dicen que este pueblo sintió muy en su entraña el dolor de la Conquista, y tuvo gallardas rebeldías. En las noches calladas y trágicas el cacique Huizot velaba bajo el palio del cielo a la luz de la luna pidiendo a las estrellas y a sus dioses le iluminaran para impedir el asalto de los conquistadores.

Pero la luna reía en el firmamento, las estrellas permanecían mudas y los dioses no se veían. Y en aquel pueblo heroico y solitario, brillaron tintineando las espuelas de plata del conquistador, que traía otra sangre, otra lengua, otras armas y sobre todo un emblema sencillo y portentoso, el emblema de la Cruz, que entonces no comprendieron pero que después adorarían abrazándose a El para consuelo de sus dolores.

Todavía en ese pueblo quedan los vestigios de los personajes mitológicos: la Siguanaba, el Zipitío, el Cadejo, el Duende y tantos otros que se han enseñoreado en muchos lugares de este Cuzcatlán histórico.

Eran famosos los sacerdotes nahualistas que se transformaban en monos, tuncos, murciélagos, etc., y aún ahora a Huizúcar se le menciona con respeto por sus encantamientos y poderes mágicos.

Cuentan que allí el Jueves Santo aparecía un Cangrejo Aureo y el Toro con cuernos de oro y plata; y aseguran muchos que viven en ese pueblo que el Jueves Santo de cada año llega una apuesta y bella india Princesa de otras Edades, a bañarse con su huacal de oro y jade a la fuente de *Aseseco.*

Y que en el cerro de Tenancingo, en los días de Semana Santa en que no han de sonar campanas, hace oír su voz con su lúgubre tañer un tepunahuaste encantado. Probablemente el de un guerrero sacerdote de las huestes de Atlacatl.

Cuentan los nativos que en los baños «La Cascada» se produce todos los años durante los días Jueves y Viernes Santos, un caso raro y prodigioso, pues en las aguas de «La Cascada» se encuentran millares de pececitos de lindos colores, que dicen es obra de «Los Genios Encantados».

Hay una poza tallada en roca viva por la Naturaleza que se llama «La Pilona», en donde muy a menudo se escucha el ronco resonar de la gigantesca campana que se hundió hace siglos en señal de protesta, porque ciertos indios antañeros e influyentes se opusieron a la edificación del Templo cristiano en ese lugar de «La Pilona».

En el centro del pueblo de Huizúcar y hacia el rumbo Norte, se yergue majestuoso

y altivo un árbol de níspero, en cuyas ramas cuelgan sus nidos los pájaros cantores. Dicen que fué mudo testigo de las flagelaciones de los indios, pues atados a su tronco eran castigados por los hombres blancos. Pero también este árbol presenció el milagro y consuelo que recibieron sus hermanos del pueblo, de los misericordiosos misioneros españoles, que expusieron muchas veces sus vidas para defenderlos y confortarlos con las sabias enseñanzas del Divino Nazareno.

Este árbol presenció el prodigio de estos misioneros en levantar el hermoso Templo colonial, con altares que ostentan el arte y la gracia del estilo de aquella época.

Este Templo Parroquial tiene una bella leyenda, que en sus mayores detalles se ha perdido, pero las gentes de allí cuentan que joyas de oro y plata de distintas formas y tamaños, velan como talismán de encantamiento al pie de cada pilastra, "pues cuando se estaba construyendo, cada indígena echó parte de su tesoro en cada hoyo que se abría para levantar los pilares que ahora lo sostienen". El embrujo del tesoro que guardan las bases de las columnas se ha extendido a las naves; de manera, dicen, que el Templo no ha podido sustraerse al mágico poder de seres invisibles que antaño determinaban el destino de cada sér humano.

LA HISTORIA DE UNA INDIA QUE PERDIO A SU MARIDO

En este pueblo de Huizúcar a una india se le murió el marido, y estaba la pobre pensativa debajo del alero del rancho, sin encontrar consuelo a su dolor. Sentada en una *cuca* (banco de madera), miraba con tristeza hacia un árbol de carao seco; derrepente un zope proletario fué a descansar en una de las ramas del carao que apenas podía con su visitante. La india, añorando a su querido muerto, comenzó a exclamar: "¡Ay, así me lu era mi maridu, negritu, negritu como el zope! ¡Hasta su gorritu blancu él lu tenía, igualitu como el zope! ¡Y así lu pasaba, triste, triste como el zope! ¡Agachaditu, encogidu, así, así lu pasaba mi maridu!"

En eso al zope se le ocurrió disparar por el trasero algo que le estorbaba, y la india más impresionada todavía, dijo: "¡Así, así también era el *escupitir* de mi maridu! ¡Ay, igualitu como el zope! ¡Ay!"

*
* *

Las danzas que se bailan en sus fiestas, son las mismas de que hemos hablado, correspondientes a este grupo de pueblos aledaños a la capital, y las costumbres, ceremonias y ritos para los acontecimientos más importantes de su vida, son también más o menos los mismos.

LOS NONOALCOS

(Horizonte Tolteca y Protolenca)

Vamos a referirnos ahora a uno de los antiguos grupos de nuestra raza tolteca o nahoa: los Nonoalcos.

Según Barberena, los antiguos toltecas construyeron o fundaron, entre otras muchas ciudades, las de Copán, Quiriguá, Mitla, Tehuacán y Güija; ellos, en memoria del Nonoalco en que estuvieron, bautizaron con ese nombre una Comarca notablemente fértil, al Sur del Chichontepeque, donde hoy están los pueblos de Santiago, San Juan y San Pedro, los tres de apellido Nonoalco.

Tehuacán ha de haber sido la metrópoli de esa comarca del Antiguo Nequepio.

Berberena, en el penúltimo párrafo de la Nota Nº 100 de su libro «Historia Antigua y de la Conquista de El Salvador, dice: «Tehuacán (fundada por el contingente nahoa que se estableció en Nequepio) es vocablo de origen nahuatlaco".

En el párrafo anterior nos dice, refiriéndose a los toltecas: "Ellos, en memoria del Nonoalco en que estuvieron, bautizaron con ese nombre una comarca, etc., etc." Y en la continuación del párrafo o sea "Tehuacán (fundada por el contingente nahoa, etc.), sigue diciendo: "No creo que haya recibido ese nombre en recuerdo de su homónima de México, conocida con el nombre de «Tehuacán de las Granadas», sino por haber sido un santuario, o bien por lo pedregoso de la localidad en que fué fundada. En efecto, *Teocán* o *Teohua-*

cán, como escriben algunos, significa «lugar de los dioses», y *Tehuacán* quiere decir «lugar pedregoso»".

Por otra parte, en el capítulo titulado «Monumentos Arqueológicos de El Salvador», dice en el párrafo 157, hablando de las ruinas de Tehuacán: "Como dijimos en la nota 104, Tehuacán era la metrópoli de nuestra región *nonoalca* y fué fundada por los primeros *maya-quichés* que llegaron por acá, entre el territorio que después ocuparon los pipiles y el de los chontales de Chaparrastique, de la misma raza que los tehuacanos".

Yo creo, como dijo en el primero de los conceptos al referirse a Tehuacán, que fué fundado por los toltecas, pues la etimología también del nombre lo está demostrando. Pero también creo que antes o posteriormente hubo en ese lugar la fusión de dos razas, la de los toltecas de que habla primero Barberena, y la de los protolencas de que habla el Profesor Lardé, que en el «Estudio de Lenguas Indianas de El Salvador», dice textualmente: "No está demás observar aquí que el lenca, según los trabajos de Cyrus Thomas, está íntimamente emparentado con el xinca de las cercanías del Paz (o populuca-lenca), de modo que los protolencas se extendieron antiguamente por todo el territorio salvadoreño, salvo tal vez la región ocupada por la familia de los chortíes-pocomames, y que más tarde fueron en parte desalojados por los ulúas y los pipiles, aquéllos llegaron por el Oriente y éstos por el Ocaso".

Más adelante al referirme a las modalidades musicales de estos lugares, explicaré con los ejemplos de ellos mismos, los motivos que tengo para pensar con el Profesor Lardé, y por eso no creo que Tehuacán haya sido fundada por los maya-quichés, como asegura en su segundo párrafo el Dr. Barberena.

Plancarte dice: "que también se ha dado el nombre de yaquis a los xicalancas y nonoalcas que acompañaron a los ulmecas en su viaje del Tomoanchán hacia el Sur".

Barberena dice a este respecto: "que unos y otros eran toltecas, con la diferencia de que en los primeros predominaba el elemento nahoa y de que vinieron hasta el siglo XII; en tanto que en los segundos predominaba el elemento maya-quiché y vinieron mucho antes. Eso explica la gran comprensión que se ha dado al epíteto tolteca".

La importancia de esa gran Provincia o Estado de los Nonoalcos lo demuestran las ruinas de la metrópoli Tehuacán que era la capital y que probablemente fué fundada por los toltecas mucho antes de que fueran a México a fundar tal vez en recuerdo de ésta, la otra «Tehuacán de las Granadas» de que nos habla Barberena, y también la gran Teotihuacán que fué la metrópoli de los toltecas.

Barberena, refiriéndose a la etimología de Tehuacán, dice: "que varias interpretaciones se han propuesto de la palabra de que tratamos: para unos, significa «piedra de Dios»; para otros, «lugar hueco»; para otros, «lugar abundante en culebras»; para otros quiere decir «vamos de prisa», etc., etc."

Si tomamos en cuenta la autorizada opinión de nuestro sabio Maestro Gavidia, que hace muchos años en interesante e ilustrada conferencia en la Universidad Nacional nos demostró que él creía que la cuna de nuestras grandes civilizaciones maya y tolteca estaba aquí en El Salvador, opinión que ahora viene corroborando Girard, que dice "la cuna y asiento de las grandes civilizaciones no estuvo en México, sino aquí en Centro América y sobre todo en nuestro territorio de Cuzcatlán", es muy acertado pensar que Tehuacán y la región nonoalca fué uno de los asientos primeros de los grandes civilizadores toltecas.

Así también tenemos toda la región de Chalchuapa y del Guija; la primera donde tuvo asiento la gran civilización maya-pocomán y la segunda donde estuvieron las ciudades de Güijar y Tzacualpa, tal vez prolongación de la luminosa y primitiva Provincia de Tlapallán y en donde se fundó la clásica Tula o Tollán.

Por otra parte tenemos los lencas que, como ya hemos visto por la autorizada opinión del Profesor Jorge Lardé, fueron los proto-lencas o proto-mayas, y quién sabe si estos lencas no fueron allá en tiempos remotos a fundar las maravillosas ciudades en Yucatán de Chichén-Ytzá, Uxmal y la ciudad maya de Copán en Honduras.

Cuando se desenvuelvan más esos estudios en nuestro territorio y se tome más interés por las excavaciones e investigación de nuestras ruinas, se encontrarán con seguridad sorprendentes revelaciones que asombrarán al mundo de los científicos y sociedades arqueológicas americanas.

Mucha razón tiene Frans Blom, autor de «La Vida de los Mayas», cuando dice: "La mayor parte de la historia antigua la tenemos que buscar bajo la superficie. En los túmulos, en las tumbas y basureros hay increíbles contribuciones a la sabiduría. Grandes rique- zas artísticas están enterradas, y hoy nos empezamos a dar cuenta del valor de estas cosas".

"La arqueología no es una caza aburrida de cazuelas o restos de muertos. Es historia primitiva. El hombre ha vivido en esta tierra por miles de años; hoy nos respalda una gran acumulación de experiencia humana. El hom- bre ha sobrevivido a las guerras, pestes, pros- peridad y depresiones; a veces muriéndose de hambre, y a veces nadando en oro. La curva de la vida humana sube y baja, se alarga atravesando la historia, la arqueología, hasta el borroso pasado de la geología".

Y termina así: "En el suelo de la América hay capítulos de historia antigua tan emocio- nantes y tan importantes como los capítulos que se han excavado en los alrededores del Mediterráneo. Poco a poco crecen nuestros conocimientos, y poco a poco nosotros los americanos de hoy, empezamos a darnos cuen- ta de que enriqueceremos nuestra propia cul- tura con estudiar el libro de sabiduría que se halla escondido en nuestra propia tierra".

Volviendo a nuestro tema: las ruinas de Tehuacán están ubicadas en la falda oriental del Chichontepeque, entre la ciudad de San Vicente y la población de Tecoluca, en tierras pertenecientes a la hacienda «Opico», propie- dad de la familia Angulo.

Squier y Bancroft visitaron esas ruinas a mediados del siglo pasado, pero antes ya ha- bía hecho una descripción detallada de estas ruinas don Darío González, quien las estu- dió haciendo una interesante descripción en 1891.

Según esos datos, los restos de una serie de terraplenes rectangulares, escalonados, se encuentran de Norte a Sur, "con murallas de piedra, que desde luego sugieren la idea de inmensas graderías, y de que aquello era una plaza fuerte a la usanza indígena. Muchas calles, bastante bien empedradas, se hallan todavía en buen estado de conservación".

"En la parte central se hallan unos rec- tángulos de piedra canteada, que se supone son los cimientos de los edificios que ocupaba la aristocracia de Tehuacán".

"El más notable de esos restos es una loma artificial (montículo) que mide 60 metros de N. a S. por 35 metros de E. a W., y que tal vez era la base del templo mayor".

"Al Sur de un lugar que parece haber sido la plaza, hay una pirámide truncada, de base rectangular, de 65 metros de E. a W., por 40 metros de N. a S., y que aún mide unos 20 metros de altura. Sus flancos han de ha- ber sido graderías de piedra canteada, a juzgar por la apariencia que presenta, y se cree que en su cima había un templo, como en la generalidad de los *cúes* de nuestros indios". (Barberena).

Barberena dice: que llama la atención de los arqueólogos respecto al nombre que con- serva el paraje en que están esas ruinas: «Opico».

El Dr. don Antonio Peñafiel en su «No- menclatura Geográfica Mexicana» dice res- pecto a ese vocablo: "Alteración fonética de la palabra mexicana *Yopi-co*, que literalmente quiere decir «lugar en que se arrancan cora- zones»; de *co*, lugar; *pi*, arrancar, y *yollot* o *yullotl*, corazón. Y adelante agrega: "*Yopi-co*, del mexicano; lugar de *Yopi*, o *Xipa* o *Totec*, el señor espantoso y terrible que pone temor; se le representa vestido con una piel humana desollada de un sacrificado".

"Probablemente ese era el Patrón de Te- huacán y por eso conservó su nombre, como acontece ahora respecto a muchos pueblos". (Barberena).

Otro monumento famoso de esta región nonoalca es el de la «Piedra Pintada», a orillas del Titihuapa, a donde, según el Dr. Rodríguez, iban los indios de Apastepeque a celebrar sus sacrificios en honor de sus dio- ses. "Es un altar de piedra de sacrificios, a la vez. En ella están pintados pies y manos, imágenes del Sol y de la Luna e inscripcio- nes geográficas". (J. J. Laínez).

Téngase presente esta Piedra de Sacrificios de Apastepeque, y todos estos datos, para mejor interpretación de la descripción de al- gunos rituales y también de los motivos mu- sicales que vienen de esta región.

LOS NONOALCOS Y SUS DANZAS

"LA PICA" O "PARTESANA"

Hemos puesto a los nonoalcos y desde luego a San Vicente y sus anexos en el horizonte tolteca-protolenca, porque encontramos en estos pueblos modalidades afines en su música y danzas, a nuestros indios pipiltoltecas de la región de los izalcos y los anexos a nuestra ciudad capital.

Pero también hemos encontrado entre sus bailes tradicionales, un número que conserva el nombre exactamente igual, y el baile también, como lo acostumbran los lencas y en donde ha tenido origen, el llamado «La Pica» o «Partesana». Aunque la música en la Provincia de los nonoalcos tiene su modalidad propia, el baile y comparsa es exactamente como la de los lencas.

Esto es muy significativo, pues viene a comprobar la tesis del Profesor Jorge Lardé, que dice: "que los proto-lencas, antes de que llegaran los toltecas, ocupaban la mayor parte del territorio de Cuzcatlán, salvo la región maya-pocomán de Chalchuapa".

Es verdad que los indios, con ese espíritu nómada que tienen de ir de un lugar a otro, han llevado y traído algunas modalidades de otros pueblos y otras razas de nuestro mismo territorio. Así este baile de «La Partesana» es también conocido en algunos lugares de habla pipil, pero con modalidad completamente peculiar en cada pueblo, y no le llaman «Partesana», sino de otras maneras. En los izalcos hay un baile parecido que lo designan con el nombre de «La Milicia» y en otros lugares le llaman «Los Lanceros».

Los tres nonoalcos, Yxtepeque, Apastepeque y demás pueblos de San Vicente, ponen empeño y tienen bellos bailes de «Partesana», tan buenos como en los lencas, que es en donde tuvo su origen dicho baile.

Todos los demás bailes que acostumbran en estos lugares, son los mismos de los pipiltoltecas de Izalco y de todos los pueblos en donde se habla el náhuat.

Antiguamente, en la celebración del Señor de Esquipulas en Apastepeque, se reunían los bailes de «Partesanas» de los tres nonoalcos, San Pedro Ostuma y también el de Ixtepeque; era una especie de Congreso de «Partesanas», llevando todos su cuerpo especial de música de pito y tambor, portando cada pueblo en vistoso desfile las ofrendas que llevaban al Señor de Esquipulas.

Aún ahora acostumbran que la Mayordomía de Apastepeque sale a encontrarlos a todos, según van llegando; después de reunidos en la Mayordomía, ésta ocupa un lugar arreglado para el acto; y todos, después de un saludo ceremonioso, entregan al Mayordomo, por su turno, los que llevan la «Partesana». Entonces, la Mayordomía con los de la Cofradía del Señor de Esquipulas y las comparsas de las diferentes «Partesanas» que han llegado para ofrendar al Señor, se dirigen al Templo.

Allí el Mayordomo hace entrega de sus «Partesanas» a los que les corresponde en los diversos grupos, y acto continuo comienza el baile de todas las «Partesanas» en honor del Señor de Esquipulas.

El espectáculo es verdaderamente pintoresco y vistoso, pues los que portan lanzas, los de los arcos, las banderas y «Partesanas», todos las llevan adornadas con listones de colores encendidos, que en los giros y parábolas que describen en el aire, hacen un conjunto novedoso y llamativo.

Aquel conjunto (me contaba un amigo músico de ese lugar), tiene todas las características de un fragor de batalla, pues esta danza es guerrera. Una vez terminado el baile de todas las Partesanas, cada comparsa frente al portón del Templo, de uno en uno, después de muchas genuflexiones y reverencias, con una rodilla en tierra, clavan sus armas y después de santiguarse, entran al Templo con las ofrendas que cada Cofradía lleva para el Señor de Esquipulas.

Este baile de «La Partesana» es un pálido vestigio que ha llegado hasta nosotros de aquellos antiguos y precortesianos bailes de los mayas, en que representaban las terribles batallas de los «Caballeros Tigres» con los «Caballeros Aguilas». Pero después de la Conquista, a este baile guerrero de nuestros indios, los españoles le pusieron el nombre de «Partesana».

El baile de «La Partesana» es uno de los pocos vestigios que ha sobrevivido de aquellas suntuosas danzas guerreras de nuestros antepasados los protolencas. Como no es posible poner aquí todas las modalidades de los diferentes pueblos, pondremos la modalidad de «La Pica» o «Partesana» de San Vicente, para que apreciemos la diferencia de «La Partesana» de los lencas que veremos más adelante.



ESTUDIO

Esta melodía tiene un marcado sabor arcaico, aunque para gustar ese sentido verdaderameste rancio y primitivo, es necesario oírla en los instrumentos indígenas y tocada por los indios. Si la tocamos en el piano o en cualquier otro instrumento, pierde mucho de su carácter y psicología ambiental por no ser vaciada en su instrumento que da el verdadero *timbre*, que es como se puede apreciar su sabor bellamente primitivo.

El diseño melódico se mueve en la primera parte en *intervalos* de *tercera* y *segunda*. Su ritmo en *seis octavos* ($^6/_8$) es marcadamente guerrero o de *fanfarria*. Hay una frase de paso entre la primera y segunda parte en progresión *diatónica;* la segunda parte se inicia con la insistencia de la nota DO y los intervalos de *segunda* son más numerosos, no habiendo sino uno solo de *tercera* entre el segundo tiempo del penúltimo compás y el primero del último.

La danza como la melodía, a pesar de su espíritu guerrero, podríamos más bien clasificarla en el grupo de las melodías y danzas *cerradas* o hieráticas. Aquí la expansión la efectúan las lanzas y partesana con sus evoluciones en el aire, los danzarines se mueven hieráticamente y con la presteza de su brazo es que cogen la lanza o partesana, para volverla a lanzar por el aire.

Como he dicho, a pesar del carácter guerrero de esta danza, tiene a la vez mucho de religioso. Es como si dijéramos: el ritual de las armas.

El rito y la modulación de los elementos de esta melodía son elocuentemente indígenas.

Creo que esta melodía en su primitivismo estuvo vaciada en un *pentafono de* SOL, pero a través de las centurias de años, perdió su *gama pentafonal*, y de la conquista para acá le interpolaron esa *sexta nota* (o nota colonial) *de* DO, lo mismo que la progresión *diatónica* que comienza con la *quinta* RE.

El movimiento mismo de los *intervalos* nos está diciendo de la forma *pentafonal* en su origen; luego la segunda parte no pasa de una extensión de *cuarta*.

La progresión *diatónica* que comienza con la *quinta* RE, haciendo una escala de seis notas, es un pasaje de *adorno* a que los indios en sus ejecuciones están muy acostumbrados.

«LAS HONRAS»

Vamos a referirnos ahora a una ceremonia y música que los nonoalcos emplean actualmente para la designación o convocatoria de los cofrades y Mayordomo, que llaman «Las Honras».

Me contaba un amigo vicentino que cono-

cía bastante las tradiciones de su tierra y de los nonoalcos, que esta música antiguamente, en época precolonial, servía para designar a los sacerdotes y guerreros que oficiarían en los sacrificios. Pues los indios conservan por tradición el recuerdo de los ceremoniales y sacrificios que llevaban a cabo en «La Piedra Pintada o de los Sacrificios» de Apastepeque.

Con esta música de «Las Honras», acompañada de cinco tambores, van ahora de casa en casa del Mayordomo y cada uno de los cofrades, nombrándolos o convocándolos para *el Congreso,* dicen ellos.
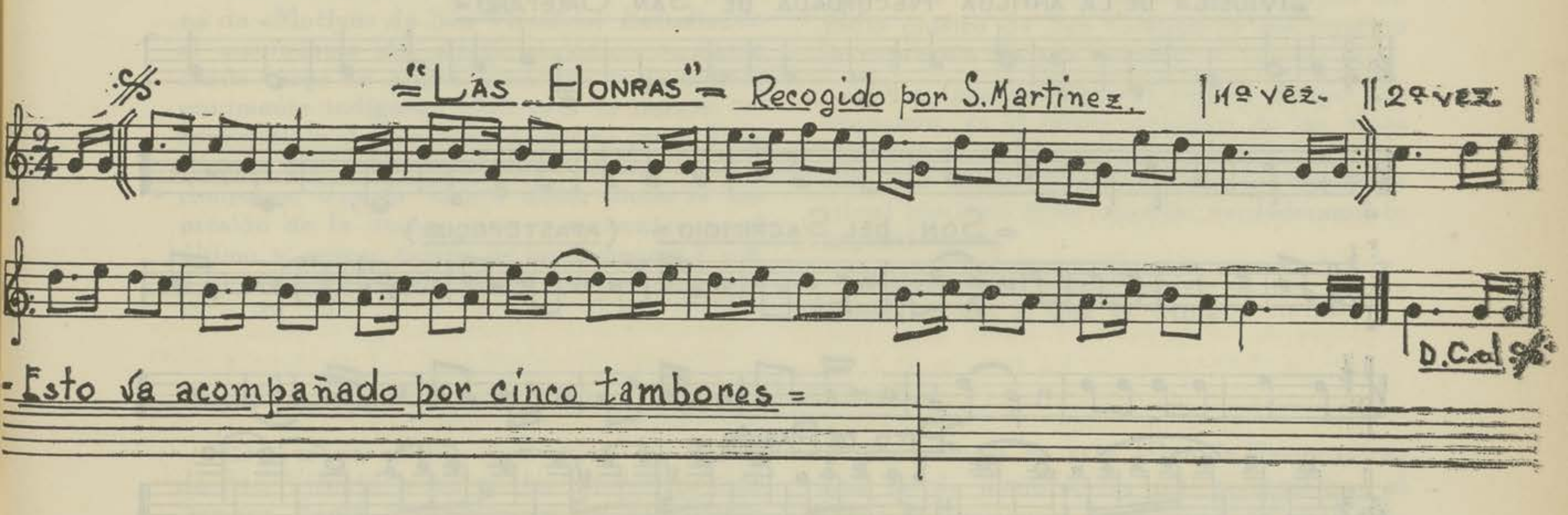
Lo más notable de «Las Honras» son los cinco tambores que van dispuestos de este modo: un tamborón grande indio, dos tambores medianos cilíndricos que los indios llaman RE *quinto,* un tambor más pequeño como redoblante, que le llaman *caja,* y un tamborcito pequeñito llamado *ataualné* que hace las veces de *punteador* en el acompañamiento.

Cada uno de los cinco tambores va haciendo distinta *percusión* en el ritmo, y aunque la melodía del pito varía muchas veces, el conjunto y ejecución de los cinco tambores es siempre el mismo desde época muy lejana.

Cuando el Mayordomo oye el toque de «Las Honras» sale inmediatamente a la puerta y con los brazos cruzados y muy serio escucha aquel Himno de Honor; sale enseguida con su sombrero y acompaña a los músicos para seguir en cada una de las casas de los cofrades repitiendo la misma ceremonia. Cuando llegan a donde el último, ya están todos reunidos y siguen en procesión para la Alcaldía a dar parte de que comienzan los preparativos, para lo cual han convocado al Mayordomo y a los cofrades. En seguida se encaminan a casa del Mayordomo y después de unas buenas tazas de chocolate y tragos de aguardiente vienen los palabreados y reverencias con saludos y amaneramientos, que son muy usuales entre los indios para sus ceremonias.

Este toque de cinco tambores o sea «Las Honras», los nonoalcos dicen que tuvo su origen en su Provincia; pero yo sé que también los izalcos la tienen, sólo que le llaman «La Honra» y acompañan solamente cuatro tambores.

Ponemos aquí la melodía de «Las Honras» recogida por mi estimado amigo Salvador Martínez:



ESTUDIO

Esta melodía de «Las Honras» por más que acompañe al conjunto primitivo de cinco tambores, en una ceremonia que conservan los indios desde tiempo inmemorial, esta melodía, repito, aunque se siente en ella el estilo y la forma de la música vieja, resalta en ella las modulaciones y carácter de la música criolla.

Su ritmo de *dos cuartos* que da idea de lo marcial, la forma, sin embargo, de cómo van repartidos los valores en las diferentes cadencias, nos hacen sentir un ritmo de *contra-*

danza muy a la usanza de los españoles en tiempo de la Conquista.

Esto no es de extrañar en la Provincia de los Nonoalcos, pues como veremos en otro motivo musical de este mismo lugar, con motivo de los casamientos indígenas, se comprueba que en estos lugares quedó muy bien plasmado el estilo e interpolación de la música hispana con la india, resultando de este mestizaje esa forma de música antigua, pero criolla.

Regularmente el toque de «Las Honras» se hace solamente con la percusión de los cinco tambores, que como todos tocan de distinta manera, resulta un conjunto lleno de novedad e interés.

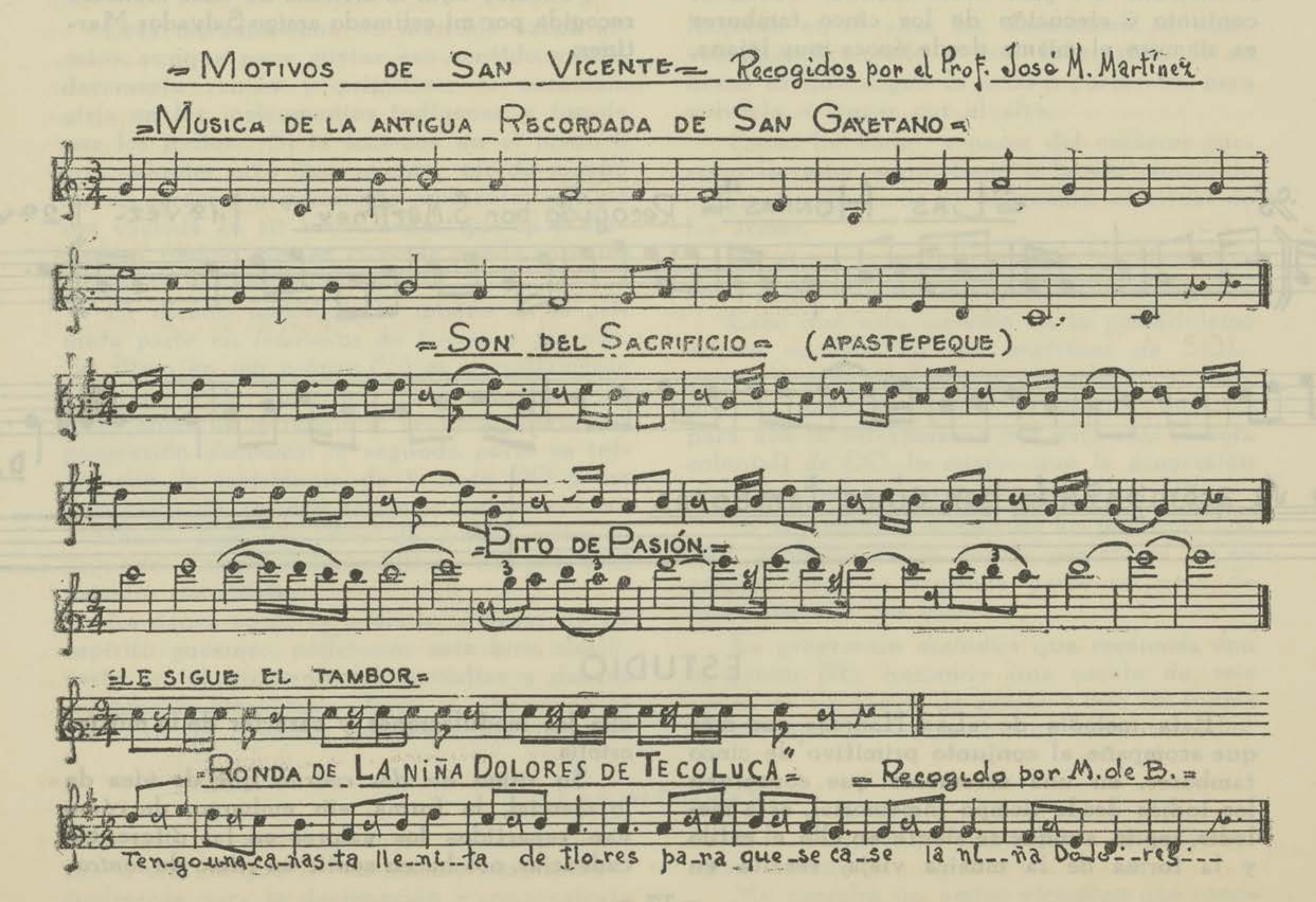
MOTIVOS DE SAN VICENTE

Vamos ahora a referirnos a cada uno de los motivos que aparecen en la página titulada «Motivos de San Vicente»:

El primer motivo o sea «Música de la Antigua Recordada de San Cayetano», es la melodía más antigua que se conoce con que cantaban hace muchísimos años las clásicas «Recordadas de San Cayetano» en San Vicente.

Cuando tratemos el folklore religioso nos concretaremos a la descripción detallada sobre estas «Recordadas»; por ahora no quiero pasar en alto esta melodía para señalar el marcado aire y estilo *criollo* de aquella época, como lo hicimos notar en la melodía de «Las Honras». Si oímos y observamos con atención estas dos melodías, sentiremos la afinidad de estilo y el aire de *familia,* digamos, del *lugar* y la *época.*

Este número, como los dos que vienen: «Son del Sacrificio» (Apastepeque) y «Pito de Pasión», los debo a la gentileza del amigo



Profesor José M. Martínez, que es de San Vicente, ciudad que tiene gran renombre por los notables músicos y artistas que ha dado, siendo éllos gloria y renombre para la Patria.

De allí son Domingo Santos, notable compositor y maestro; todos los de la familia Miranda, músicos y artistas; el notable flautista y Director de Banda Profesor José María Martínez; nuestro siempre admirado y muy apreciado Francisco López N. (cariñosamente llamado Chico López), notable violinista y artista de corazón, quien se dió todo a su Patria como concertista y maestro; y tantos otros de este San Vicente luminoso para el arte de la música.

Pasemos ahora al segundo motivo:

«SON DEL SACRIFICIO»

Según me contaba el profesor José María Martínez, este motivo data de época prehispánica, y los indios de Apastepeque dicen que servía para la celebración de los antiguos sacrificios que se llevaban a cabo allá en el santuario de la «Piedra Pintada», a orillas del Titihuapa, que se hacían para solemnizar a sus dioses. Esto mismo lo dejó escrito el Dr. Rodríguez («Historia Antigua y de la Conquista», páginas 256, nota 161, del Dr. Barberena) quien sin duda recogió el dato con los naturales de este lugar, que conservan fresco el recuerdo de sus tradiciones.

Véase este «Són del Sacrificio» en la página de «Motivos de San Vicente». Estudiando el movimiento del diseño melódico, se siente desde luego su origen primitivo y de música puramente indígena. Allí está la *síncopa* inconfundible de la música primitiva pura. Esos *silencios* que están en el *primer tiempo* de diez compases, dan la idea o mejor dicho la impresión de la *síncopa* que se encuentra en el último y *primer tiempo* de los compases 7 y 8, y el último y *primer tiempo* de los compases 15 y 16.

Este «Són del Sacrificio» es uno de los más raros y bellos especímenes de música indígena primitiva que he encontrado en el país.

Se siente en la melodía esa tristeza nostálgica y ese ambiente lejano, lejanísimo...... de lo que fué la música de nuestros antepasados.

Don Chemita Martínez me cuenta, que aún ahora que los indios tocan en la Procesión de los Pasos del Viernes Santo, se siente al oírla un no sé qué de llamada racial que no es de esta época. Lo comprendo perfectamente, pues tocada en su instrumento indígena que da el verdadero *timbre* y por un indio músico de San Vicente, ya me imagino la expresión de esa música.

Otra característica del motivo de que nos ocupamos, es el efecto melódico de las notas *negras* y de las frases cortadas por los *silencios*, que hacen en el conjunto un efecto de ritual hierático y de muerte, verdaderamente impresionante.

Pasemos al tercer motivo de esa página musical o sea el que se titula:

«PITO DE PASION»

Este es un motivo que ahora los indios de San Vicente tocan en las procesiones de Semana Santa y también en los Vía Crucis de los Viernes de Cuaresma, pero con todo y que es la melodía de su diseño, personal y raro, no tiene la característica y primitivismo del primero.

Las notas *blancas* que hacen *pausas* más prolongadas que el primero, en conjunto con las *frases de semicorcheas* y *corcheas en trecillos*, no nos dicen del ambiente hierático y ritual que se acentúa en el primero.

La melodía de este «Pito de Pasión» creo que es de manufactura más reciente que el otro. Luego, en el pentagrama de abajo, vemos el motivo del tambor que le sigue; esa *percusión* del tambor es muy usada por los indios cuando el pito toca en las procesiones.

El último motivo de esta página de San Vicente es una «Ronda» que los niños de este lugar acostumbran cantar en las noches de luna, conocida con el nombre de:

«LA NIÑA DOLORES»

A ésta le llaman Ronda de Tecoluca, porque de ese lugar es la modalidad que veremos en seguida, y que en el colmo del entusiasmo a veces hasta los grandes cantan «La Niña Dolores», formando juegos y coros que resultan alegrísimos y muy pintorescos. Los niños de todos los lugares de San Vicente no la sueltan en sus juegos.

Aunque las Rondas las trataremos en capítulo aparte en el Folklore de los Niños, nos referiremos a ésta, por estar en la página de los «Motivos de San Vicente», pero esta misma Ronda es conocida con diversas modalidades en muchos lugares de nuestro territorio. La modalidad de Tecoluca y de todos los pueblos de San Vicente, es como sigue:

LETRA DE LA RONDA «LA NIÑA DOLORES»

Tengo una canasta
Llenita de flores,
Para que se case
La niña Dolores.

Sota Sota Cambre
Que enrolla la cera
Con red y madera,
Chin chocolat.

Una mariposa
Que pasa por aquí,
De día y de noche
No deja dormir.

Esta Ronda la cantan en rueda formando parejas y el niño o niña que sobró (pues siempre el número es impar) va al centro; concluido el canto se abrazan y el que queda solo, se pone en el centro para comenzar el juego de nuevo.

Habiendo tantas modalidades de esta Ronda, pues en San Miguel se conoce otra variedad con el nombre de «La Canastilla», y en otros lugares también de la región de Oriente de nuestro territorio, se conoce con los nombres de «La Viuda» y «La Viudita» a otras dos veriedades de dicha Ronda en aquellos lugares, ninguna nos parece tan original por la pureza de su forma, como ésta de Tecoluca en la región de los nonoalcos en San Vicente.

La medida de sus *cuartinas*, así como la originalidad de sus versos y de su música, nos llevan casi a la conclusión de que dicha Ronda tuvo su origen en esta región de San Vicente. La característica sobre todo de esa segunda estrofa:

Sota Sota Cambre
Que enrolla la cera, etc.

es tan peculiar y de modalidad inconfundible, que al oír esta estrofa se sitúa uno sin querer en la región de los nonoalcos o San Vicente.

COSTUMBRES

Más o menos en las supersticiones y costumbres de nacimientos, matrimonios y rituales en las siembras, todos los pueblos de habla náhuatl tienen las mismas; pero en algunos lugares de la región nonoalca participan también de ciertas modalidades y costumbres de los antiguos pueblos protolencas.

Una de las prácticas supersticiosas de los nonoalcos, en la agricultura, es: que después de escogidas y de haber recibido la bendición las mazorcas de maíz y los otros granos que han destinado para las siembras, los colocan en unas «jícaras», y así las llevan a poner ante los altares de sus imágenes en las Cofradías, y luego el Prioste de cada una de ellas, las lleva con mucho misterio y sigilo a enterrarlas en un hoyo, cubriéndolas con tierra y después le ponen un incensario con copal, haciendo ciertas ceremonias y oraciones.

Llegado el momento de las siembras, vuelven a los lugares en que dejaron escondidas las «jícaras» con los granos, y con las mismas precauciones las llevan de nuevo a su Cofradía para repartir el grano entre los interesados, recomendándoles se ayunten con sus esposas y que en seguida vayan a sembrar al campo las semillas. En el campo se repiten las mismas ceremonias de la raza pipil, sólo que, aunque las mujeres ayudan a sembrar el grano, éstas deben tener cuidado de que sus enaguas no pasen par encima de las semillas, pues tienen la creencia de que si esto pasa nace vano el maíz.

NACIMIENTOS

Cuando un niño nace, después de cortarle el ombligo, cuyo acto constituye un ritual religioso, buscan siempre el lado por donde está el sol, y efectuada esta operación, colocan el resto del cordón umbilical sobre una mazorca de maíz y lo cortan con una cuchilla de pedernal, arrojándolo después al río.

La mazorca que ha servido para esta operación, es guardada en una «jicarita» especial, para sembrar sus granos en ritual esmerado, pues estos granos deben producir el primer alimento sólido destinado al niño después de su destete.

CASAMIENTOS

Las ceremonias para los matrimonios ó *conciertos* son las mismas de los izalcos y de todos los indios nahuatlacos. Pero tienen una forma especial de llevar el *porte* o las ofrendas que los padrinos y convidados tienen el gusto de obsequiar.

En dichos casamientos acostumbran llevar desde la casa del novio, con pitos y tambores como en procesión, grandes lonjas de carne suspendidas en largas barras de madera atravesadas, que llevan sobre sus hombros dos indios y que atraviesan la calle de un lado a otro.

Otros en lugar de carne llevan mazorcas de maíz y de cacao; detrás vienen otros que llevan atados de dulce, frutas y flores, formando todos ellos un desfile pintoresco y muy característico.

PARA SEMANA SANTA

En la fiesta de Semana Santa, en los pueblos de Teotepeque, Ixtepeque y Apastepeque, los indios acostumbran la celebración con ceremonias especiales. La víspera del Viernes Santo, un indio va cargando la inmensa cruz que servirá para la crucifixión, haciendo todo el recorrido de los Pasos de Pasión. Otros indios muy ceremoniosos van por delante y por detrás incensariándolo con copal que sahuman en braseros o incensarios con pajaritos de barro rojo laboreados de verde. Todos caminan ceremoniosamente tres pasos para adelante y uno para atrás, hasta que llegan a la Cofradía.

Después de la procesión del día siguiente, o sea el Viernes Santo, pasan todos, músicos y cofrades, el señor Cura e invitados, a la casa del Prioste, en donde éste con sus familiares y «tenances», les presentan a cada uno de los invitados, sendas «jícaras» tapadas con pañuelos de seda tejidos por ellos mismos, conteniendo *pinole* caliente, espeso y aromoso. Al presentarle a cada convidado su «jícara», se inclinan diciendo: "Aquí lu tenés tu obligación". Y cuando ya todos lo tienen su obligación, toman el *pinole*, con gran etiqueta, haciendo los elogios de la sabrosa bebida de maíz.

CEREMONIA DE IR A TRAER EL INVIERNO

Los nonoalcos acostumbran una ceremonia que tiene las características de un ritual primitivo. Después del 3 de Mayo, si ven que no ha llovido, se reúnen todos los vecinos en un lugar que se encuentra en la cumbre de un cerro que se llama Conacastillo, y a las 12 del medio día en punto salen en silenciosa peregrinación hombres y mujeres, llevando cada uno en la cabeza una piedra de regular tamaño.

Hacen el descenso por una vereda, caminando cuesta abajo; después siguen en larga caminata dando un rodeo, pasando por una quebrada que sólo en el invierno corren por ella las aguas de otros ríos.

Ellos dicen que van a traer el invierno, y mientras caminan, recitan preces y oraciones mirando para el Oriente. El regreso lo efectúan en la hora que el sol ya se ha ocultado en el Ocaso, y sucede que, con seguridad, al entrar al caserío, ya obscureciendo, comienzan a caer las primeras lluvias de una buena tormenta. ¡Quién sabe qué secreto es este! Pero el caso es, que personas que han pre=

senciado este ritual y el eficaz e inmediato resultado de las lluvias, se han quedado maravilladas de este misterio.

Una profesora de la Escuela que estuvo dos años en ese lugar, me contaba que los dos años hicieron la misma ceremonia con igual resultado.

La primera vez que la presenció, se puso a reír, creyendo ingenuidad de los indios, por llevar a cabo aquella peregrinación con las piedras, pero una india anciana que la vió le dijo: "No se ría usted, ni se burle, niña, pues cuando vea venir la tormenta, vará que el «Señor de la Lluvia» manda el agua para proteger nuestras siembritas", y así fué.

El año siguiente hicieron lo mismo; pero la maestra tuvo buen cuidado de no reírse, y hasta les recomendó regresaran pronto para que no se mojaran.

Esta es la misma peregrinación que hacen los izalcos y otros pueblos fronterizos a Esquipulas, en rememoración de la antigua ceremonia que estos pueblos hacían "para ir a traer el invierno".

En todos los lugares de indígenas y también los campesinos de fincas y haciendas, acostumbran estas peregrinaciones y van con la imagen de San Isidro o de otro santo, en rogaciones para alcanzar la gracia de la lluvia para sus siembras.

SECCION DE ORIENTE

EPOCA PRIMITIVA

RAZA DE LOS LENCAS

YA hemos dicho algo sobre los lencas en la parte histórica de este ensayo, y aunque algunos historiógrafos (Barberena entre ellos) dicen que provienen de los maya-quichés, hay otros etnólogos modernos y profundos investigadores que afirman que los lencas de nuestro territorio fueron los proto-mayas, es decir, una raza que llegó o estaba en nuestro territorio mucho antes de que los mayas aparecieran en Centro América.

Los lencas de Cacaopera y de Torola, me aseguraba un tío mío que siempre vivió por esa región, así como mi padre que nació en Se Encimó (ahora San Simón), aseguraban que por tradición sabían de sus antepasados, que ellos eran los mayas puros. Contaban también que los viejos antepasados decían que en ese lugar (Se Encimó) se habían establecido hacía muchos siglos unas pocas familias que decían "eran de los pocos, los escogidos". Y que por haber elegido ese lugar que quedaba en lo alto de una cima, le llamaron al pueblo que se estableció: «Se Encimó».

Y quién sabe si de esta región emigraron siglos más tarde hacia el Norte para ir a fundar tal vez Copán, el Petén y Chichén-Itza. Girard, con sus estudios y sus obras que está publicando, ha venido a revolucionar completamente las antiguas tesis proclamadas y defendidas por los historiadores, y sus razones apoyadas en profundos estudios e investigaciones, están esclareciendo muchos puntos que hasta ahora habían permanecido a obscuras.

TRADICIONES DE LOS LENCAS

CREENCIAS RELIGIOSAS

Como las tradiciones son la antorcha que va alumbrando el camino para llegar al principio y origen de las razas, no he vacilado en relatar aquí algunas tradiciones recogidas con personas ancianas nacidas por esta región de los lencas, que seguramente darán alguna luz en estos estudios, máxime que de ellas poco o nada dicen los Tratados de Historia.

Barberena en la nota 106 en el Capítulo Primero de la Tercera Parte, de su Historia, dice: "Aún respecto a Chaparrastique, que era bastante grande y populoso, no se sabe nada de su historia precolombina, etc." Y en el capítulo séptimo, «Ideas Religiosas», dice: "Nada, absolutamente nada, se sabe respecto a las creencias religiosas de los chontales de Chaparrastique". Más adelante, hablando de los monumentos arqueológicos del país, dice: "De la ciudad de Chaparrastique, capital del territorio del mismo nombre, nada nos dicen los cronistas del siglo XVI; mas existen de ella abundantes restos en las cercanías de San Miguel, especialmente a unos dos kilómetros hacia el Norte".

Vamos a referirnos a los lencas de las márgenes del río Torola, en donde se encuentran las ramas de esta raza. El pueblo de Torola, por ejemplo, es antiquísimo y se ignora en qué época fué su fundación. Está situado como a 40 kilómetros al Norte de San Francisco (Morazán), capital del Departamento de Morazán.

Antiguamente todos los pueblos lencas de estos lugares creían con fe ciega en los «Genios Espíritus», a quienes adoraban como dioses, y decían que éstos vivían en los cerros y montes, (el dios «Cerro-Valle»), y que a veces el «Espíritu Grande, el Oculto», se había aparecido en forma de «Serpiente» (el Kukulcán), según refieren personas muy ancianas de esos lugares que oyeron contar de sus abuelos las antiguas tradiciones de sus antepasados.

Aún ahora estos lencas no han logrado cortar los lazos que los atan a las antiguas creencias y tradiciones, y siempre existen los sitios y señales donde se reunían (y tal vez lo hacen ahora todavía) los indios lencas, para llevar a cabo sus rituales, pidiendo a sus dioses (los Espíritus Genios), y bajo la enramada misteriosa de sus creencias, se entregaban de lleno a los sortilegios y mil brujerías, por medio de las cuales se transformaban en distintas cosas y animales que se les antojaba.

En la cima de una pequeña loma que se encuentra como a un kilómetro de Torola y que los indios llamaban volcán, se reunían para hacer sus peticiones a sus dioses, «Espíritus Genios» que residían en los cerros (el dios «Cerro-Valle», llamado por los lencas «Era-Kótan»); a este cerro ahora se le conoce con el nombre de «Tablón de Torola».

Allí hablaban con su dios «Era-Kótan» y aunque no se les presentaba en persona, tenían la seguridad de que los estaba escuchando por las manifestaciones que de él recibían. Hay en ese lugar dos pequeñas prominencias o cerros, en medio de los cuales se nota que aún en la época más seca del verano, se mantiene la vegetación y la hierba ostentando frescura y verdor. Esto era hasta hace poco tiempo una pintoresca laguna de cristalinas aguas.

Esta pequeña laguna no tenía peces y jamás se secaba. Eran más frecuentes los ritos en este lugar, cada vez que necesitaban la lluvia de las aguas buenas para sus siembras.

Los sacerdotes y caciques, ahora representados en el jefe y los cofrades, dan la orden religiosamente en la fecha del 25 de Abril que aún llaman: «La Semana de San Marcos», para que comiencen las siembras de sus milpas, trabajo que terminan a más tardar el 29 del mismo mes.

Concluidas estas faenas, ya están entendidos de reunirse al día siguiente muy de mañana en la cima del volcán a orillas del terso lago, todos aquellos que tuviesen necesidad del agua del cielo.

Antes que el sol abra su pupila en el Oriente, se encuentra reunido en el lugar el pueblo entero: hombres, mujeres y niños. Preside esta reunión el indio más anciano o jefe de la cofradía, quien oficia en carácter de sacerdote o ministro de la religión, al que le llaman «Misilán», pero que ahora les dan el nombre de «Autor» o «Maistro»; éste tiene sus ayudantes, y para sus ceremonias hace algunos años llevaban también un pavo montés (animal sagrado entre los lencas) para sacrificarlo en un altar improvisado, cuya sangre servía para reverenciar al dios «Cerro-Valle» o «Era-Kótan».

Tenían que las tranquilas aguas de la laguneta era el mejor sitio para reunir a los «Genios» de otros cerros; así, la última ceremonia servía para invocarlos y sacrificaban otras aves, cuya sangre ofrendaban a dichos «Genios» para que les fueran propicios en sus siembras.

El prioste o sacerdote llamado «Misilán» daba principio a sus ritos, llevando en su diestra un gran incensario hecho de barro adornado con pajaritos y símbolos; quemaban incienso y copal en abundancia, dando vueltas alrededor de aquel gigantesco espejo (que esto parecía el pequeño lago en que se reflejaba el sol), llamando a los «Genios» y al dios «Cerro-Valle», de la manera siguiente: "Bénguen lus Genius, amigus del que lu tenemus in este bulcán, bénguen, bénguen; benilo bos Géniu del Cerru de la Babilonia [1]; benilo bos también que estás en el Cerru Masaya [2]; bénguen, bénguen, aquí lu tenemus un regalitu para osté".

Mientras el sacerdote estaba en estas célebres pláticas, sus ayudantes ejecutaban el sacrificio del pavo y las otras aves, pendientes de las patas y colocados en un postecito, bajo un arco adornado con helechos y flores del campo de varios colores. En recipiente especial recogían la sangre del pavo y de las otras aves. El sacerdote continuaba en sus pláticas llamando a los «Genios» con el incensario en la mano: "Bénguen, bénguen, Genius divinus a gozar de la sangrita del jolotiyo y tortolitas que lu ofrecemus, para que lu echés tu bendición del cielo; queremus agüita para que las milpas nu se pierdan; lu queremus buena cosecha del maicitu, el frijolitu; todu te lu pedimus de corazón".

Terminadas estas peticiones, todos los concurrentes sentían una extraña y agradable brisa; las cristalinas aguas parecían moverse

(1) Babilonia: Cerro situado al Oriente de Torola, en territorio hondureño, que también antiguamente era encantado, según estas tradiciones.

(2) Masaya: Cerro situado al Poniente de Torola, en jurisdicción de Colomoncagua (Honduras) que igualmente lo han tenido por encantado.

misteriosamente; esto, según entender, era que los «Genios» estaban reunidos y era el momento propicio para ofrecer el sacrificio. Inmediatamente cogía el sacerdote, muy reverente, con ambas manos, el vaso o jarro que contenía la sangre de la víctima, y levantándolo cuanto era posible, mandaba que todos se arrodillasen; considerando el acto muy solemne, todos caían de rodillas, y entonces el sacerdote arrojaba el contenido al fondo del agua y se quedaba con las manos juntas en actitud de profunda reverencia y en silencio.

Terminadas así estas reverencias todos se retiraban a sus viviendas a esperar la tormenta, que ya se empezaba a formar en el Oriente; tal era la fé que tenían, que creían que si no llegaban luego a sus viviendas, les caería el gran aguacero. Las siembras eran bien logradas y todo se les concedía, porque recogían pingües cosechas.

El sacerdote se daba por muy satisfecho, aprovechando las carnes del pavo sacrificado y no exigía ninguna remuneración por sus oficios rituales.

Con el transcurso del tiempo, todo fué cambiando, porque llegaban personas de otras partes, que no creían en los falsos dioses y se burlaban de las creencias de los naturales, y comenzaron los desacuerdos quedando reducidos a un corto número los creyentes en los tales «Genios», y para no ser objeto de burlas fueron prescindiendo del erróneo fanatismo, al grado que abandonaron el sitio de las reuniones en la cima del llamado volcán, y no tardó mucho tiempo en desaparecer el mencionado lago.

Pocos años después, como viniera la nueva generación, quiso ésta continuar en las mismas creencias y costumbres de sus antepasados, mas no lo consiguieron en el mismo lugar por haber desaparecido para siempre el encantado lago. Pero los indios insisten en encontrar un lugar adecuado para ponerse en condiciones favorables con los mencionados «Genios»; el dicho volcán es muy abundante de agua en todas direcciones, y hacia el rumbo Poniente se encuentra una quebradita de agua permanente, conocida con el nombre de «Maragua»; en ésta hay una pequeña cascada, que la forma una inmensa roca; cerca del borde de la cascada, en un ligero repecho de la laja, a dos varas poco más o menos de distancia del «lecho» de la corriente, se encuentra un pequeño hueco que permanece lleno de agua en todo tiempo, sin que se note de dónde nace el agua, ni mantiene piedras, ni arenas, aunque le pasen por encima las crecientes de la quebrada.

Este fenómeno hizo creer a los indios lencas que aquel lugar era la entrada y la salida del «Genio», imaginándose que la cascada era la «puerta del cerro»; por consiguiente, continuaron frecuentando este lugar; desde luego, uno de los más viejos entre los naturales fué encargado de llevar la batuta en las ceremonias, haciendo de Misilán, Autor o Maistro, en quien confiaban los demás, que con algún divino modo llamaría al «Genio» a fin de que se les presentara en alguna forma.

Así, pues, aferrados nuestros protagonistas en la creencia de que con la perseverancia llegarían a ser dueños del «Genio» deseado, no cesaban de ir frecuentemente a visitar el lugar de la cascada, fijando su atención en la pileta llena de agua, en la cual depositaban siempre la ofrenda que llevaban, que no era sangre, como anteriormente, sino que ésta era una cumbita de jícara preciosamente labrada, con dibujos y símbolos finamente pulimentados, llena de atole del mejor que podían condimentar y herméticamente tapada; ésta era colocada en el lugar destinado, e inmediatamente, como por encantamiento, se perdía de vista, no porque fuese gran cantidad de agua, sino cosa del encanto; esto era muy satisfactorio para los oferentes.

Cuando esto pasaba, se ponían a llamar al «Genio» en su lenguaje acostumbrado, y se dió el caso de que en una de tantas visitas al citado lugar y los repetidos llamamientos, quiso el *mal* llamado «Genio» presentárseles, habiéndolo hecho en forma de *serpiente,* (esta es la forma en que se figuraba o representaba al dios «Cerro-Valle» por antiquísima tradición; véase lo referente a dicho dios «Cerro-Valle» en la primera parte de este ensayo), pero no común, pues jamás habían visto otra igual. (¿Kukulcán?...)

Este reptil, nadando en las cristalinas y misteriosas aguas de la pileta tan pequeña, daba un brillo esplendoroso con sus matices de púrpura, oro y plata que eran los colores que ostentaba como plumajes. ¡Oh, qué sorpresa para los fervorosos lencas! Mas cuando esta extraña serpiente, erguida la cabeza sobre el agua, quiso hablarles, lo inició con un silbido, y después se expresó en estos términos: "Yo soy el «Genio» que deseáis ver. He oído vuestros continuos reclamos. Yo soy el há-

bito en este volcán, pero no me es permitido presentarme ante vosotros en todo tiempo; tan sólo me veréis el día primero de enero de cada año. Venid todos a verme en ese tiempo y os acompañaré".

Terminado el discurso de la serpiente, que apenas pudieron comprender los pobres indios, desapareció, dejándolos perplejos, y como aletargados sin el menor juicio para cerciorarse si lo que habían visto y oído era una realidad o simplemente un sueño.

Estos crédulos indios, después de largas horas de estar absortos, sumamente pensativos, y volviendo a su completo estado normal, siendo ya la hora del crepúsculo, que más podía la noche que el día, trataron de regresar a sus hogares, muy alegres por la extraña visión que tuvieron aquel día que para ellos era el más dichoso de su vida.

Tan pronto como regresaron a sus casas, daban a cuantos encontraban a su paso, la muy fausta noticia del aparecimiento del apetecido «Genio», refiriendo la manera cómo les habló y describiendo la forma en que se les presentó. Esta noticia fué para la mayoría de los pobladores lencas un gran acontecimiento, que en breve tiempo fué sabido por todos, causándoles grandísima alegría, y más, porque tal acontecimiento tuvo lugar en los últimos meses del año.

¡Oh, con qué impaciencia esperaban estos naturales que se llegase el día primero de enero, para ver el colmo de sus bellas esperanzas!, pues no esperaban del «Genio» otra cosa que las metálicas riquezas, sin tener mucho que trabajar.

Y tal como lo esperaban, así se les concedió, aunque no generalmente, pero sí hubo muchos ricos que atesoraron bastante plata mediante los favores que recibieron del «Genio»...

Antes de terminar este relato, es necesario conocer algo de las antiguas costumbres de los lencas de la región del Torola: la elección del Alcalde era completamente libre; el candidato o ciudadano electo para asumir el cargo debía ser indiscutiblemente de los naturales, jamás era admitido otro que no fuera de su casta; importaba poco que el agraciado supiera o no supiera firmar; bastaba que fuera de los más ancianos y adicto a las creencias del pueblo, pero sí eran generalmente todos respetuosos al juramento.

Los munícipes cesantes hacían en el cabildo una gran fiesta el día último de diciembre, a la cual asistían los entrantes. Al amanecer el día primero de enero, en las horas de la mañana se reunían los miembros de la municipalidad saliente en la sala consistorial, para ir a traer de uno en uno a los nuevos funcionarios a sus respectivas casas, acompañados de gran alegría de música de pitos y tambores pequeños que llamaban cajas. Una vez reunidos en una casa, que para ellos es como un templo y al que llaman «Calpul», en el momento en que rendían la protesta legal, delante de un crucifijo que colocaban en la mesa, daban fuego a unas cuantas docenas de cohetes y bombas.

La «vara» o insignia que entregaban al nuevo Alcalde, era de doble altura de las que entregaban a los demás miembros, estando lujosamente adornada con flores artificiales hechas de esmaltes de muy variados colores, de manera que deslumbrara al fijar la vista en ella.

Pasado este acto, al que asistieran muchos de los principales ciudadanos, en cuenta distinguidas mujeres, se dirigían en grupo al Templo a dar gracias a Dios, los salientes por haber salido con bien de su año de servicios, y los entrantes a encomendarse e implorar la misericordia divina para el buen éxito de sus actuaciones administrativas en el año que se iniciaba. Y lo que menos faltaba en todos estos actos era la «chicha», bebida embriagante con la que se inspiraban hasta el grado de emborracharse, acabando por cometer algunos desórdenes. Varias veces en estas condiciones llegaban a la Iglesia, aunque no todos, pero es el caso que mientras unos rezaban muy devotamente ante el altar de Dios, otros sólo saboreaban la embriagante «chicha».

Terminada la devoción, que no duraba mucho tiempo, el nuevo Alcalde, con su alta vara enflorada, se colocaba frente al altar sentado en un sillón, y entonces todos los concurrentes, hombres y mujeres, ofrecían en actitud reverente y sumisa, sus respetos a su nuevo mandatario, presentándose de uno en uno con las manos juntas a la altura del pecho, haciéndole una profunda reverencia para retirarse...

Dejamos al pueblo impaciente esperando que se llegara el primero de enero para salir del desengaño, si era o no tangible la promesa del «Genio» cuando se les presentó por primera vez en la pileta encantada.

Veremos, pues, el resultado: habiéndose llegado por fin el día señalado, en uno de tantos años (por no poder precisar la fecha), quiso el pueblo celebrar este nuevo acontecimiento con el mayor entusiasmo posible; acordóse que el Alcalde debía ser el que encabezaría la gran comitiva, con amplias facultades para que él, como Jefe de la Comuna, dispusiera la mejor manera de llevar a cabo aquella empresa, y en el caso de que el «Genio» los favoreciera con algunas riquezas, también las repartiera entre sus gobernados.

El muy señor Alcalde, orondo con todos los honores que su pueblo le hiciera, dispuso dar sus órdenes así: que una vez terminados los actos acostumbrados en la Iglesia, se retirarían a tomar sus alimentos cotidianos y que estuviesen prontos a reunirse en la Sala Consistorial o Calpul al toque de los tambores, y al mismo tiempo debía estar preparada una litera adornadita con flores, en la cual iría colocada una urna de regular tamaño, también adornada lo mejor posible, y que dos personas honorables cargarían con estas cosas para conducir al «Genio» a la población. Los músicos, por lo consiguiente, debían preparar sus instrumentos, y sin que faltase ningún detalle, debían también prepararse los jugadores y bailadores de la «Partesana» y los «Negritos» bailarines con sus respectivas cosas, que eran unas banderitas rojas y máscaras con largos bigotes y barba; unas colas de vaca con mango y cencerros hechos de jícaras pintadas a colores.

Fué encargado de estos preparativos, el primero de los Regidores, a fin de que nada faltase al llegar el momento de la reunión.

Cuando el Alcalde creyó conveniente reunir al pueblo, mandó tocar los tambores por todas las calles del pueblo, lo que puso en movimiento a todos sus moradores, y en menos de una hora estaban reunidos en el Cabildo Municipal hombres, mujeres y niños movidos por la curiosidad de ver al «Genio», cosa que no era dable a todos, sino a determinadas personas.

Estando ya reunido el pueblo y cumplidas las órdenes del Alcalde, se procedió a organizar la procesión yendo los hombres adelante y en pos de éstos las mujeres. En medio del grupo de hombres iba la litera, tal como se ordenó, y el señor Alcalde, a la cabeza de la gran comitiva, ostentando su alta vara enflorada inició la marcha hacia el lugar de la pileta encantada, que era el foco de sus más risueñas esperanzas. La marcha era a paso lento, en paso de procesión, tanto por las múltiples incomodidades del camino, como porque así debía ser, aunque el regreso se hiciera de noche en sus primeras horas, porque la luna se encontraba en su completo plenilunio.

Hizo alto esta gran comitiva cuando se encontraba a corta distancia del referido lugar y sólo se presentaron ante el "Genio" aquellos que antes lo habían visto, llevando consigo la urna en que pensaban conducir el encanto de la población. En efecto, no es dable cómo pintar la indecible alegría que tuvieron nuestros amigos los lencas cuando al estar en torno a la pileta, vieron surgir a la serpiente maravillosa sobre el agua, a la que con todo acatamiento pusieron muy cerca la urna e inmediatamente aquel sagrado reptil se introdujo en ella; tapándola muy cuidadosamente regresaron con todo respeto a colocarla en la litera.

Hecho todo esto, comenzó la armoniosa música de pitos y tambores de aquellos inspirados músicos y los enmascarados "Negritos" entablan sus divertidos bailes haciendo piruetas, brincando en cuanto con un pie, con el otro, sonando los cencerros con una mano y la otra hacia atrás, sacudiendo la cola de vaca como si las moscas les fastidiaran, y gritando de vez en cuando de una manera especial como para imitar a una bandada de pericos que vuela alegre en el espacio. [1]

Los de las banderitas, a su vez, colocados a unos veinte pasos de la litera, llegaban apareados de dos en dos, moviendo en sentido circular sus banderitas hasta tocar con ellas la urna. Y los de la Partesana, cuyos instrumentos eran unas largas púas de hierro con crucero del mismo metal enastadas en piezas de madera tallada como de un metro de longitud, hacían sus evoluciones colocados unos detrás de otros a regular distancia, lanzando sus instrumentos hacia arriba cogiéndolos en el aire de la púa, sin tocar la madera, esto lo hacían unas veces de pie y otras hincando una rodilla. Después de un buen espacio de tiempo el señor Alcalde ordenó que se organizara la procesión en la misma forma anterior

(1) Esta danza de «Los Negritos», no es otra que la de «Evocación a la Siembra», que veremos más adelante.

para regresar. Una vez puesta en orden toda la comitiva, se emprendió la marcha hacia el pueblo: los músicos, los bailarines y los de la Partesana, adelante, parándose en cada si= tio apropiado para ejecutar sus maniobras, de manera que cuando habían llegado a la sala municipal ya era de noche, caminando a la luz de la luna, y tan pronto como llegaron, colocaron la urna en la mesa, y también em= pezó la fiesta. Al compás de la famosa mú= sica, empezaron sus mejores bailes, entre és= tos el "Fandango", que consistía en unos sal= tos descomunales entre las parejas de hom= bres y mujeres, sin cogerse siquiera las manos.

Los vestidos que usaban en las fiestas eran los mismos que les servían en el trabajo. Los hombres vestían anchos calzoncillos y largas camisas que les bajaba hasta las rodillas, he= chas de manta que ellos mismos fabricaban. Las mujeres semidesnudas, porque sólo de la cintura hacia abajo se cubrían con telas de la misma manta en forma de sábana que también les servía para arroparse en la noche durante el sueño que les obligaba al descanso.

En los bailes había que ver cómo goza= ban y divertían a los espectadores; los hom= bres poco se recortaban el cabello, las muje= res no hacían más que echarse la cabellera hacia atrás, recogida con un cordón de colores.

Nunca les faltaban sus "bombas" que se echaban mutuamente en medio de los bailes. En esta forma pasó la fiesta en honor al "Genio", que nadie se dió cuenta a qué ho= ras desapareció, porque cuando lo desearon ver nuevamente, y con más urgencia aquellos que nunca lo habían visto, sólo encontraron la urna llena de monedas de plata, que fué el colmo de los deseos del pueblo, de lo cual todos se dieron cuenta, unos porque lo vieron y otros porque les contaron, del resultado de la llegada del "Genio" a la población.

Al siguiente día el señor Alcalde recogió todo aquel dinero, y para agradar al pueblo mandó a comprar uno de los mejores bueyes que hubiera en la jurisdicción, que en aquel tiempo los bueyes se desarrollaban muy enormes.

Este buey se destazó en la plaza pública y se repartió entre todos los pobladores, con lo que la mayor parte de los vecinos queda= ron conformes, y en cambio otros quedaron descontentos al ver que el Alcalde se reservaba todo el dinero. Pero esto en nada afectó hasta ahora la buena armonía que reinara en la po= blación, hasta por muchos años que duró esta devoción de que cada primero de enero iban en procesión a traer al «Genio» para que les dejara bastante plata.

De repente nace la completa desconformi= dad; la codicia y la envidia, que fueron la causa de muchos desórdenes entre los mora= dores, considerando el egoísmo de los Alcal= des que siempre ellos se creían únicos due= ños de las riquezas emanadas de sus diabó= licas creencias, y la falta de civismo para manejar la cosa pública y sin buenas mane= ras para mantener la buena armonía entre sus gobernados, que dejó de ser el pueblo unido de antes.

¿Qué resultó de esto? Que los mismos pobladores dieron motivo para que el encan= to se perdiera, después de muchos años de estarlos favoreciendo, pues se llegó el día en que inútilmente fueran en procesión, como solían hacerlo, a buscar a dicho «Genio» que para siempre desapareció. Advirtiendo que la pileta de agua en que encontraban a la ex= traña serpiente, aún existe sin que haya ve= rano que la seque, a pesar de que el clima en este lugar es bastante ardiente.

Mas, sin embargo: con el transcurso de los largos años, algunos vecinos extendieron la noticia de que en la mencionada pileta, habían visto una diminuta mojarrita no común, pues brillaba en el agua como si fuera oro genui= no; a esta novedad concurrían varias gentes curiosas a ver si era cierto lo que decían, dándose el caso que para unos era cierto, porque la veían, para otros era falso, porque no lograban verla; pero aquellos que tenían la dicha de contemplar la hermosura de la mojarrita, sintieron el deseo de pescarla y viendo que en tan poca agua sería una em= presa fácil de realizar, se ponían en obra, primero con la pura mano; no siendo posible, llevaron atarraya, chincharro y canasto para coger la mojarrita, pero jamás pudieron ven= cer ni con tantas cosas aquella dificultad, porque en cualquier instrumento que caía no se detenía. Al fin, cansados de batallar, abandonaban el puesto.

A este caso tan extraño se le dió mucha importancia; fué la admiración de cuantos hombres intentaron coger la mojarrita, y vol= vían (aunque no generalmente pero sí muchos viejos) a creer que aún existía el encanto en la dichosa pileta, e hicieron varios ensayos buscando la manera de sacar algún provecho

de aquel nuevo encanto, pero por desgracia toda diligencia fué infructuosa.

Tuvo conocimiento de estas cosas un muchacho que a la sazón vivía cerca del lugar encantado, y dijo que él se consideraba capaz, a vencer aquellas dificultades mediante su audacia y el mucho valor que le caracterizaba. Se dió pues a la tarea de ir todos los días que sus quehaceres se lo permitían, a pescar la mojarrita, pasando días enteros sin lograr lo que deseaba; apenas tenía el gusto de tocarla, insensiblemente se le escapaba de las manos y así se pasaba largas horas, olvidando hasta la necesidad de comer.

Era tan tenaz en su empresa, que abandonando sus obligaciones al trabajo, se dedicó con tal ahinco a apoderarse de la «mojarrita», que ya fué tarea de todos los días; viendo que el agua, aún siendo tan poquita no podía coger el precioso pececillo, se propuso un día llevar un gran huacal para botar el agua de la pileta, con la idea de que en lo seco, sí la cogería muy bien para que no se le escapara. Dos cántaros de agua será lo más que puede tener la referida pileta, —dijo— y, ¡cuál no sería su sorpresa al pasar la mayor parte del día botando agua y la pileta como si no le sacaran una gota! ¡Jum! ¡Juro al diablo que hoy cogeré esta maldita pescada! Y descansando un corto tiempo, siguió su ardua tarea. El sol ya se ocultaba en el Ocaso, cuando por fin el agua se iba poco a poco disminuyendo al grado que la mojarrita quedó brincando en lo seco.

¡Ahora sí sos mía!, le dijo, y se lanzó como un felino sobre su presa, costándole no poco trabajo ver en sus manos aquel dorado pescadito. Buscó sitio donde sentarse a descansar para contemplar mejor aquel objeto apetecido que tanto trabajo le había costado. ¡Oh, resultado fatal! Apenas se hubo sentado, cuando le sobrevino un profundo sueño, y se quedó dormido con el pescadito en las manos, bien apuñado a no dejarlo moverse, pensando llevárselo para que sus familiares lo conocieran también.

El pobre muchacho ha despertado en altas horas de la noche. Desorientado, buscó alrededor de sí, con todo esmero su pescadito, andando aquí y allá, que por poco cae en la cascada. Repitiendo a cada momento ¡ah, mi pescadito!, ¡ah, mi pescadito! Finalmente, pues, el valeroso muchacho quedó completamente loco, sin que poder humano haya podido volverle a su estado normal.

Así de vez en cuando tenía sus momentos de lucidez, y era cuando refería algo de cuanto sufrió en aquel infructuoso trabajo. Este caso hace muy pocos años que sucedió, según lo refieren personas jóvenes que han visto la especie de locura de que fué víctima el infortunado pescador...

*
* *

Volvamos una vez más a hacer reminiscencia de las costumbres que acompañaban a la vara enflorada de los alcaldes, que también fué relegada al olvido.

Para probar si el nuevo Alcalde iba a ser bueno o malo para con el pueblo, tenían estos naturales lencas, muy bien guardado en la Iglesia, un antiquísimo y artístico lagarto, perfectamente tallado en madera y de un regular tamaño, que lo veneraban como a una vera efigie de la divinidad. Había al servicio de la Iglesia un grupo de mujeres encargadas del aseo y ornato del templo, y entre las cosas de mayor obligación que tenían que hacer, era llevar el «Santo Lagarto» a bañarlo a la quebrada grande (que así llaman a una quebrada que corre al oriente de la población que nace del mismo volcán referido); en dicha quebrada hay una poza que llaman «del Santo»; a este lugar, y con todo acatamiento llevaban al referido lagarto; apenas estaban a la orilla de la poza, lo tiraban a nadar. ¡He aquí el gran misterio! Si el lagarto, al caer en el agua, se iba a lo profundo de la poza, entonces teníase por sentado que el Alcalde iba a ser muy malo con el pueblo; siendo para el pueblo una gran satisfacción ver nadar al «Santo Lagarto», y después de bañarlo bien, lo llevaban a la Iglesia y lo colocaban en el Altar, junto al Patrono del pueblo que hasta la vez, es la imagen de «Santiago de a Caballo». Dicho lagarto tenía sobre el lomo un agujero, que servía para colocar la vara enflorada del Alcalde después de las ceremonias antes referidas. Advirtiendo que esta operación la hacían solamente el primero de enero, muy de mañana, de manera que apenas pasaban los actos religiosos, el nuevo funcionario, con toda reverencia colocaba la vara enflorada en el «Santo Lagarto», quedando sostenida con la mano del Patrono, con lo cual quedaban terminados todos los actos y ceremonias de la toma de posesión...

Terminadas estas costumbres, se ignora qué fin dieron al «Santo Lagarto».

Estas tradiciones de los lencas de Torola las he relatado aquí, tal como las recogió de los labios de algunos ancianos indios del lugar el señor don Aquilino Argueta C., pues en esta relación detallada y sencilla, hay datos preciosos que dan mucha luz en las creencias religiosas, leyendas y tradiciones de esta raza lenca de las cuales poco se sabía.

Como hemos visto en este interesante relato, van de la mano la leyenda y la historia, así como fueron también antiguamente unidas las dos cosas en las antiguas ceremonias de los mayas y los toltecas.

Vemos también muy claro que los lencas adoraban e invocaban a los «Genios de los Cerros», que no es otro que el dios «Cerro-Valle», que tanto los mayas como los toltecas adoraban. También se desprende de estas tradiciones, que el «Genio» a quien tanto invocaban y que se les presentó en forma de serpiente, saliendo de las aguas, no es otra cosa que el recuerdo que conservan de su antiguo dios «La Serpiente Emplumada» o «Kukulcán».

Estas, pues, eran y siguen siendo las antiguas creencias religiosas de la raza lenca, que eran las mismas de los mayas.

Otro dato que encontramos aquí, que no deja lugar a duda de que los lencas y los mayas son en su origen la misma raza, es que los lencas han adorado como sagrado el «Santo Lagarto», como lo describe el señor Argueta en esta relación; y el lagarto, como se sabe, era una de las divinidades de los mayas.

En Cacaopera hay una altura llamada «Cerro de los Güegüechos», en el que se encuentra un agujero como cráter, y a su entrada hay una piedra que tiene grabada una serpiente y dos leones.

LEYENDA LENCA

Otra de las leyendas muy populares entre los lencas y que conservan por tradición, es la siguiente:

Cuentan los indios viejos que un Cacique, joven y apuesto, buscaba una muchacha para hacerla su esposa; pero era necesario, para esto, que la doncella tenía que llevar como dote tres *manos* bien cargadas de rica pluma de quetzal, otras tres de vistosas plumas de guacamaya, y las otras tres de plumas del guarda-barranca; de lo contrario, no sería su esposa.

Nadie se presentó. La rica pluma de los pájaros sagrados, era sólo para los sacerdotes, príncipes y nobles guerreros.

Pasaron los días... Y entonces llegó una india de media vida, de continente respetable y mirada atrayentemente misteriosa:

—Señor,—le dijo,—yo tengo la esposa que buscáis: es mi hija.

—¿Pero sabéis cuál es la condición? —replicó el Cacique.

—Lo sé. Mi hija no te traerá las plumas, pero te dará algo más poderoso de lo que pedís.

—¿Qué es ello?

—El tesoro que te trae es su vientre de barro fecundador y predestinado...

—¿Cómo así?

—Te dará muchos hijos, que serán bravos guerreros, que bien necesitáis para las guerras que vendrán con otros cacicazgos, y cada uno de esos hijos traerá nahuales valientes e invencibles. Unos serán nahuales tigres, otros águilas, otros leones, y entre ellos también tendréis nahuales quetzales, guacamayas y guarda-barrancas.

Lleno de admiración y de gozo, el Cacique contestó:

—Al momento que venga, será mi esposa.

Llegó la madre con su hija, y el soberano indio quedó maravillado de la extraordinaria belleza de la joven. Dos cosas llamaron poderosamente su atención: su cuerpo estatuario y la húmeda belleza de sus ojos negrísimos. En media mirada envolvió al joven Cacique, quien sintió desde luego que le había robado el corazón.

Se casaron y cuenta la leyenda que cada nueve lunas le nacía un hijo, quien traía al nacer un bravo nahual, como lo había prometido su madre.

GENERALIDADES Y COSTUMBRES

HACE algunos años todavía, en los lencas era costumbre que cuando se iba a demandar o solicitar en matrimonio a una muchacha, el novio, acompañado de sus padres y familiares, encabezaba el desfile de una gran comitiva.

Los padrinos llevaban los presentes a la novia de parte de los padres del novio, y un familiar hombre era el encargado de pregonar en la calle, frente a la casa de la novia, los haberes del novio y todo con lo que contaba para mantener su futuro hogar.

El desfile se iniciaba en las primeras horas de la noche, con música de pito y tambor, cohetes y algunas botellas de aguardiente, para brindar por los futuros esposos. Cuando la música había tocado dos piezas, como para avisar que allí estaban, comenzaba el pregón a grandes voces haciendo el elogio de las cualidades del novio y los bienes que tenía y ofrecía a la que llegaba a solicitar en matrimonio.

Si los padres, después de oír todo lo pregonado, convenían con su hija en aceptar al novio, entonces se abría la puerta y pasaban los padres del novio, acompañados de las madrinas, para hacer la primer demanda y entregar los primeros presentes. Aceptados éstos, los padres de la novia hacían pasar adelante al novio y venían las presentaciones del caso, llenas de ceremonias y saludos. Mientras, afuera frente a la casa, seguía la música, los cohetes y las libaciones hasta que salían los demandantes, para emprender el regreso a casa del novio.

Por tres veces se repetía la misma ceremonia, con intervalo de ocho días cada una. Concertado el matrimonio, se ponía un plazo de dos años, y una vez vencido éste se llevaba a cabo la boda.

Como la casa de estos indios lencas quedaba casi siempre retirada de la población, toda la comitiva de la boda tenía que ir a caballo hasta el pueblo, y una vez efectuado el matrimonio, convidaban al señor Cura a la fiesta, regresando todos en alegre cabalgata. Los hombres se encargaban de llevar en ancas a las mujeres, y tocaba al señor Cura el honor de llevar a la novia, pues él tenía que entregarla después de la fiesta al marido para que se la llevara a su casa que de antemano le había preparado.

La muchacha sale llorando de su casa y los padres de ella también lloran, pero los familiares y amigos hacen que la música toque más alegre y la fiesta sigue hasta que consumen todo lo que tenían preparado. En seguida se forma otra comitiva que se encarga de ir a encaminar al señor Cura, y así se acaba la fiesta en celebración de la boda.

Es condición indispensable para la novia y las invitadas, saber montar a caballo, pues aunque sean llevadas por los hombres en ancas de sus cabalgaduras, estas van al galope, tanto por lo largo de las distancias en donde viven, como también de que ir así volando es parte del ritual en sus matrimonios, y a esto le llaman: «La Machimboda».

Sucedió una vez, que en una boda bien rumbosa, pues los padres de los contrayentes eran gentes de dinero, el novio en las donas que dió a su futura esposa, le regaló un vestido blanco con enagua de pretina bien plegada. Así pues, la novia india iría al templo a casarse *"plegada"*, (como ellas llaman al cambio de traje, por el *cuaxte* de india que generalmente usan) y entre las prendas iba un vueludo fustán de tiras bordadas, *para dar alegría interior* al vestido de novia; también le envió un par de botines blancos de elástico y un hermoso chal de seda blanco con bien tejida y larga barba pregonando su alcurnia.

Se encaminaron todos en los machos al pueblo y después de efectuado el matrimonio emprendieron el regreso, siempre cada hombre llevando en ancas a una mujer. A la

novia, como era de ritual, la llevaba el señor Cura en el anca de su cabalgadura, y era el punto de atracción de las miradas de toda la comitiva.

No se sabe si fueron los botines o las tiras bordadas del vueludo fustán de la novia, pero es el caso que el caballo que manejaba el señor Cura se puso nervioso y echó a correr como alma que lleva el diablo detrás de toda la comitiva.

La novia, aunque sabía montar, con su nueva indumentaria no dejaba de sentirse incómoda, pues con la carrera vertiginosa del caballo y el viento, la enagua con el fustán a cada momento estaban en la cabeza de ella y del señor Cura y tenía que ir pendiente de asegurárselas debajo de las piernas. Allá a medio camino, sintió el señor Cura que la novia pujaba y llegó un momento que se agarró de su cintura como si fuera a desmayarse. Entonces el señor Cura gritó a los que iban adelante: "¡Apúrense, alcancen al novio y díganle que venga, que a la novia le ocurre una cosa!"

Entonces la navia, con voz entrecortada, le dijo al señor Cura: "Perdónelo so mercé y con su permiso, señor Cura, pero derrepente también me ocurren dos cosas".

UN INDIO LENCA EN UN DIALOGO CON SU ENAMORADA

Le dice él: "Tan bonito que te lo sois con esa *fus naguas juajiado,* te lo pareceis mi calabazo con su correa amarrado".

La india le contesta: "¡Ah, jiero! Voish sólo te lu sois *gueno* para la siguanigua calicantigua, pipishcananaishca, mursurulero, nahuitistimero, pipishcamirumiru".

Traducción: "Tú sólo eres bueno para la picardía y buscar la picardía. Eso es bueno, pero no es tan bueno porque a la mujer le resulta malo, porque peca con la insolencia y el insolente debe hacerlo todo casándose para que vea por la familia".

El vuelve a decirle: "Dayo conmigo un merced perdonayo lo atrevido, pues por decirlo esta *raison selnora* yo lo hey venido".

EL PERSIGNADO EN LENGUA LENCA

"Emuruzungue ipsurrepsum mirumirambamirumiremba etetulipigaishte tulipigué pamparamunusecum tataishca pataishca. Amén."

Casi todas sus oraciones los indios lencas las dicen en su lengua, y se puede decir que los pueblos en donde se habla ésta, entre ellos no hablan sino en su idioma, y rara vez, sólo cuando alternan con ladinos, se les oye hablar en español.

LAS HUANCADAS

En los pueblos del Oriente de la República, especialmente todos aquellos de la raza lenca, «Las Huancadas» constituyen una de las ceremonias y fiestas más tradicionales.

Especialmente en Gotera y en Sensembra «Las Huancadas» revisten un esplendor y animación que han hecho fama en aquellos contornos. Esta población de Sensembra fué fundada, según una antigua inscripción hallada en la portada del Templo, el año de 1601; se encuentra situada en la falda sur del volcán de Cacaguatique, en terreno accidentado y fértil, abundante de fuentes inmediatas y ríos de aguas potables de muy buena calidad.

El origen de sus habitantes fundadores pertenecieron y aún pertenecen a la raza lenca y su idioma es el lenca o sus derivados dialectos, algunos ya extintos; sus habitantes, algunos son naturales y otros son ladinos que hablan el español.

El cambio o toma de posesión del nuevo Alcalde el primero de enero se solemnizaba con los «huancos» (gente venida de otra población, extranjeros, por eso les llamaban los «huancos») y a la fiesta le llamaban «Huancasco». Esta fiesta se hacía con músicas, bombas, cohetes y recamarazos, bailes, etc.

El «Santo Tingo» era la música preferida, de veneración y respeto. («Santo Tingo», decían al tepunahuaste, pues los lencas a dicho instrumento le llaman «Tingo»).

Había también juegos o batallas de «Partesanas» y bailes de «Los Negritos»; celebraban la fiesta libando con aguardiente que

ellos mismos fabricaban (que llamaban *ava fuerte o juerte),* que no era otra cosa que aguas fermentadas. Tomaban también *chicha* que ellos llamaban *tagu liso;* esta *chicha* la hacían y hacen todavía de maíz, la que fermentada, entre más días, coge mucha fuerza y produce grandes borracheras.

Los del baile de «Los Negritos» eran los encargados de hacer la avanzada para tomarse las campanas del pueblo, y al sonar éstas en repiqueteo victorioso, dando la señal de que han caído en poder de «Los Negritos», los diferentes grupos de «Las Huancadas», avanzaban con sus instrumentos de combate, sus músicos y danzantes. El grupo que representa y se llama «La República», da de beber y comer gratis a todos hasta embriagarse; hay una bacanal de indios de lo más alegre y bulliciosa. En seguida viene la clásica y típica «Jalada de Pato», y hombres y mujeres toman parte en la corrida. Ya puede el lector imaginarse, después de la comida y la fiesta, ¡qué de escenas y cuadros sensacionales resultan en la dichosa «Jalada de Pato»!

En la toma de posesión de la «vara» del nuevo Alcalde, las ceremonias eran las mismas que ya hemos descrito, sólo que aquí, el penúltimo día de Diciembre recogían sus insignias o bastones que enfloraban y adornaban con borlas, colocábanlas al pie de la Santa Cruz que en un estrado tenían puesta perpetuamente, la que adornaban con un hermoso arco enflorado, venerando muy respetuosamente a la Cruz; los bastones allí pernoctaban y en la mañana del siguiente día, en procesión solemne eran llevados al altar de la Iglesia; con esta ceremonia se daba principio a la fiesta de toma de posesión del nuevo Alcalde.

En la fiesta, las «Tenances» eran las encargadas de preparar la comida y atender a todos los invitados.

El baile seguía al compás de la música del «Santo Tingo»; el «Tingo» o trozo estaba alumbrado con candela grande de cera. A este instrumento lo tienen como sagrado, por eso le llaman «Santo Tingo» (al tepunahuaste). El músico trocero, tocaba, y los bailadores, bailaban, cantaban y bebían alrededor del «Santo Tingo», al que de vez en cuando le hacían reverencias y ceremonias.

En la noche hacían la velación, repartiendo a los invitados tamales, chocalate, chompipe, pollos, patos y toda clase de comestibles.

En seguida todos los bailes: «Partesanas», «Los Negritos», «La Yegüita» y adelante el «Santo Tingo» iban a festejar al señor Cura.

Seguían las atenciones de los señores «Huancos», quienes al llegar a ese lugar habían formado su Municipalidad y ésta, sus patrullas para hacer guardar el orden. La autoridad local se sometía desde el primer momento a la jurisdicción de la «Municipalidad Huanca». Por la tarde, se retiraban ya concluidas las fiestas e íbanse encaminada por ordenada procesión, en demostración de gratitud y reciprocidad. Así terminaban las solemnes «Huancadas» en las fiestas de cambio de Alcalde el primero de Enero.

Todas estas festividades se iniciaban primero en el templo en honor del Patrono del pueblo de Sensembra, que es todavía San Pedro. Antes de terminar las ceremonias religiosas en la Iglesia, los devotos cantaban estas canciones:

CANCIONES DE LOS DEVOTOS

Señor San Pegru,
que me llenen mi huacal
y para otro año
venirlu a llevar.

Santo Señor San Pegru,
te lu estamos celebrando
tu día, dejarnos llegar
otro año, te lu haremos mejor!

ESTUDIO

En esta ceremonia de «Las Huancadas», encontramos algo muy significativo que nos hunde en profundas meditaciones. Primero, la palabra «Huancadas», pues este vocablo es el mismo que emplean los Incas del Perú para designar a los habitantes de cierto lugar de aquel territorio, que además usan un festival al que llaman: «Fiesta Huanca». Los «Huancos» del Perú eran guerreros tan feroces y valientes que con el pellejo de sus enemigos hacían tambores, que a su vez llamaban «Tambor Huanco».

Segundo, llama mucho la atención, que los lencas de estos lugares, llamaran «Huancos» a los que llegaban a su fiesta, (precisamente porque eran gentes llegadas de otra población, extranjeros como ellos decían) y les dieran en señal de cortesía y distinción, el mando temporal de la población.

Todo esto hace suponer lo que dije en la Primera Parte de este Ensayo, al estudiar la Variedad No. 3 en sus dos formas, pertenecientes al Cuarto Grupo. Dije que esta Variedad, tiene cierto aire de familia con algunos especímenes de los Incas del Perú, recordando las corrientes inmigratorias del Norte y del Sur de nuestro Continente, pues bien pudiera ser que, o los nativos del Perú o de otros lugares, al venir aquellas tribus para comerciar con productos que ellos no tenían, sobre todo con nuestro famoso producto de la Costa del Bálsamo, (el bálsamo de El Salvador) que después impropiamente los peruanos dieron a conocer al mundo con el nombre de «Bálsamo del Perú».

En este intercambio comercial probablemente, trajeron o llevaron ellos estas modalidades similares, que se encuentran, tanto en los pueblos de la Costa Balsamera como en esta fiesta de los lencas llamada como la de los peruanos: «Las Huancadas». No puede explicarse de otro modo esta similitud de modalidades.

Lo más probable es que en estas corrientes migratorias o comerciales, unos y otros interpolaron sus modalidades.

BOMBAS QUE USAN EN LOS MATRIMONIOS LOS LENCAS

El — De donde venís, paloma blanca,
A alegrar mi corazón,
A llevarme toda mi alma
Y llevarme todito yo.

Ella — No vengo a llevarte a vos,
Vengo por verte otra vez,
Por si no me lu has olvidado
Me lu vuelvas a querer.

Ella — Se va tu paloma blanca,
Se va para no volver,
¡Adiós ilusión perdida!
¡Adiós para no volver!

El — Adiós, palomita blanca,
Te vas y dejas tu nido;
Tu amor es sólo un recuerdo,
Ya jamás tu canto oiré.

Ella — Dos corazones unidos
Puestos en una balanza,
El uno pide justicia
Y el otro pide venganza.

El — Chorchita, piquito de oro,
Préstame tu barnición,
Para sacarme una espina
Que traigo en mi corazón.

Ella — Esa bombita que me has echado
Me ha causado mucha risa,
Pues pareces gallo asado
Revolcado en la ceniza.

El — La bomba que te soltaste
Me ha causado indignación,
De valde eres tan galana
Pues no tienes educación.

Ella — Debajo de un limón verde
Donde nace el agua fría,
Entregué mi corazón
A quien no lo merecía.

El — Bien me decía mi tío,
Después de una oración,
Que nunca me enamorara
De mujer sin corazón.

Aunque estas bombas pertenecen a la época de la Conquista para acá, he querido ponerlas aquí para determinar mejor las modalidades de los lencas. También daremos a conocer en esta sección una de las canciones más populares de los lencas, lo mismo que algunos refranes y dichos.

— — —

CANCION POPULAR

Es suficiente el tiempo que te hey querido
Equivocado seis años perdí
¡Cómo es posible que vuelva a tu lado
Para que después te deshagas de mí!

Allá un triato *de un alma querida*
Que aparenta a la imagen que adoro,
Que para mí, tu serás mi tesoro
Y aunque tu no te acuerdes de mí.

Mis pajaritos te lo están llamando
A cada rato te lo dicen: ¡juí, juí!
Vos no quieres güir al pajarito,
Porque vos no lo quieres a mí.

Hay también en estas tierras, una estrofa humorística muy popular que sirve para tomarle el pelo tanto a una mujer como a un hombre. Es ésta:

El coyote siguió a la iguana

Y la iguana le iba huyendo,

El coyote por irla siguiendo

En la iguana se metió.

¡Ja, ja, ja, ja; ja, ja!

¡Ja, ja, ja, ja; ja, ja!

(se repite cantando).

REFRANES

Poné primero bien tu ojo
Donde pegarás con tu bala,
Porque si no lo ponés
Sobre de tí se resbala,

Traga confites,
Purga espinas.

Quien espinas por confites dá
Obra con grave maldad.

Aparenta la bondad
Con la amarga voluntad.

Paráte bien en un puesto
Para que no sufras el siniestro.

El que se lanza sin ver
Al suelo va sin querer.

Viejo majadero,
Le sobró la vida
Y le faltó dinero.

De todas estas bombas, refranes y dichos, hay variantes y modalidades en cada lugar de nuestro territorio y también en todo el Continente Indo-hispano. Sin embargo, hay algunas que son verdaderamente autóctonas, pues son el producto de la chispa y talento naturales del pueblo.

DICHOS

El verte es como no verte
Y por verte vine aquí,
Ayer penaba por verte
Y ahora porque te ví.

El enamorado pobre
Que no tuviese que dar,
Que se eche cal en los ojos
Para no ver ni desear.

Porque; el enamorado pobre
Y la dama pedigüeña,
Ella le dice, tengo hambre
Y él le dice: ¡Ah, malaya!
¡Quién cogiera!

OTROS DICHOS

Echate ese trompo en la uña.

Acaso tu jolote.

Sí, son frijoles que masca el chancho.

Yegua que no cría no relincha.

Tienes nariz de Rey Zope.

Tíralas al viento y cázalas al vuelo.

No metas tu nariz en el agua
Porque se pasa a la boca.

Péguesete la sarna.

Cual la tiña es la envidia.

Estos dichos y refranes de la tierra de los Lencas me parecen bastante originales, lo mismo que algunas bombas, por ejemplo las cuatro primeras, tienen el carácter y la modalidad de las gentes de estas tierras.

— — — —

INDUSTRIAS

El patrimonio de la región lenca, es el cultivo del maguey, cuya materia prima les sirve para la industria de la jarcia.

Del maguey sacan la fibra para elaborar pita. Por la mañana o tarde hilan la pita en tornos en el verano, y lo hacen así porque con lo fresco no se revienta la *«freya»*, le llaman ellos. En el invierno la hilada de la pita la hacen a cualquier hora del día, porque el mezcal al torcer la pita está dócil. Con este material hacen toda clase de jarcia como: lazos, matates, hamacas, alforjas, atarrayas, etc.

Los domingos sacan a la venta sus trabajos y realizado, con ese dinero compran más mezcal para seguir hilando en la semana venidera y así sucesivamente pasan el tiempo trabajando para ganarse la vida.

También tienen telares primitivos en que tejen sus telas, perrajes, toallas y servilletas.

Trabajan el morro, pero de manera distinta que los Izalcos. Hacen huacales y jícaras, sólo laboreadas en blanco o pintadas de colores.

Cultivan una clase de morro de jícara de forma muy especial; es una especie de calabazo largo, grueso y parejo, que sólo en esos lugares se da.

ALFARERIAS

El barro lo trabajan con primor y de formas muy artísticas y acabadas. Son famosos los barros de Guatajiagua trabajados en barro blanco con artísticos dibujos en rojo en diferentes formas: cantaritos, ollitas, cajetes, sartenes, comalitos, ánforas, etc.

Se dedican también mucho al cultivo o trabajos de la pluma de diversos colores, pues en esos lugares hay muchas guaras o guacamayas de vivos colores y otras aves de variadas plumas.

Otra de las industrias que es una fuente de riqueza para esos lugares es la industria del carey. En ninguna parte de la República se trabaja esta industria, pues la materia prima del carey que sale de la tortuga es patrimonio solamente del Puerto de la Unión, en donde abundan las tortugas de tamaño muy grande. Los habitantes de estos lugares hacen primorosos trabajos de carey, en donde revelan su habilidad y gusto artístico para la elaboración de tan importante industria.

Entre las cosas que más llaman la atención se encuentran: peinetas, peines, pulseras, aretes, argollas, anillos, peinetones españoles, estuches, cajitas, cofrecitos, etc., etc. Todos estos objetos llevan incrustaciones de oro, y tiene una gran demanda por el turismo.

RELIQUIAS ARQUELOGICAS DE LOS LENCAS

En la región lenca son muchas las reliquias arqueológicas que demuestran los vestigios de una antigua y portentosa civilización. Entre las más notables se encuentran las siguientes: las ruinas de Quelepa, las ruinas del cerro Koroban, la gruta de «La Labranza», el Túnel de Piedra debajo del Torola, la «Cueva del Conde», la «Gruta de Corinto» y otras, etc.

En las ruinas de Quelepa, se han encontrado valiosas piezas arquelógicas, y han sido descritas detalladamente por el Dr. Atilio Peccorini en interesante estudio publicado hace algunos años. Las ruinas del cerro de Koroban las describe en interesante relación don Jeremías Mendoza en sus «Curiosidades Históricas» en la «Monografía de los Lencas» que damos a conocer a continuación de estas páginas, lo mismo que una descripción ilustrada sobre la Gruta de «La Labranza» y otras reliquias arqueológicas de esta región.

El Túnel de Piedra debajo del río Torola se encuentra a orillas de un lugar llamado «Quebrada Honda»; hay un gran hueco como gruta de piedra que da paso a un larguísimo túnel o subterráneo de roca pura, que atraviesa por debajo todo el ancho del río Torola, y va a salir a una distancia de legua y media, a un lugar que denominan: «Las Mesas». Ya han querido atravesar el lugar muchas personas, pero al llegar como a la mitad, se les apagan las luces sin poder continuar, viéndose obligadas a regresar.

LA GRUTA DE CORINTO

Pero quiero referirme especialmente a la «Gruta de Corinto», porque en ella hay cosas importantes que pueden orientarnos a establecer el origen de los indios lencas. Esta «Gruta de Corinto» es llamada por los indios de aquellos contornos «El Santuario de Piedra de Nuestro Señor». A esta inmensa gruta de piedra, (me contaba un pariente que vive por allí) llegan los indios lencas a orar en determinados días en su lengua nativa, quemando copal ante la deidad que representa un dios de su mitología, que es un ídolo grabado de gran tamaño y rodeado de una leyenda en letras simbólicas esculpidas en relieve, lo mismo que muchas manos rojas y otras figuras de hombres como sacerdotes.

En esta gruta también los indios llevan a cabo rituales y ceremonias que efectúan solamente entre ellos y no permiten que nadie que no sea de su raza presencie.

El Dr. don Santiago Barberena hace una interesante relación describiéndonos la Gruta de Corinto, situada, dice, en el territorio ocupado por los lencas. Entre otras cosas de la interesante relación del Dr. Barberena reproducimos aquí algunos párrafos que es necesario conocer:

"Está vaciada en una roca, en forma de huso esférico, siendo sumamente clara. La cara interna de la bóveda, que es de piedra, está cubierta de innumerables inscripciones, de distintas formas, *pintadas con una sustancia roja,* la mayor parte de ellas, y a una altura, en tal número y de tal tamaño, que no cabe sospechar sean obra de uno o más ociosos. El tiempo y sobre todo la incuria han borrado más o menos completamente algunas de esas inscripciones. De las que mejor se conservan citaré una que representa un hombre alto y desnudo, parado, haciendo arco con las piernas. Hay gran número de figuritas apareadas, cogidas de las manos, y muchísimas manos aisladas, de tamaño poco mayor del natural, pintadas de varios colores (unas rojas, otras azules, otras amarillas, etc., etc.) También se ven otras figuras, que parecen jeroglíficos. Vese asimismo otra figura, medio borrada, que representa un hombre con resplandor y otro adorándolo".

"Esas numerosas *manos* de la Gruta de Corinto constituyen por sí solas un curiosísimo monumento petrográfico de muy alta significación. La mayor parte de ellas están extendidas y con los dedos separados y hacia arriba".

Entre muchas e interesantes consideraciones que expone el Dr. Barberena, me referiré a dos que me parecen las más interesantes para nuestro punto de vista: "Sabido es que la mano era en la escritura acrofónica de los antiguos egipcios, el signo correspondiente al sonido de nuestra *T,* como inicial de *Tot,* nombre de esa parte del cuerpo. Ahora bien, Tot, o Thot, es el más conocido de los dioses egipcios, y la letra T *(tau)* es un signo misterioso que se encuentra grabado en la mayoría de los antiguos monumentos del valle del Nilo, en las manos de los dioses, en el pecho de las momias, etc., etc."

Ahora bien, el egipcio *tot* corresponde al hebreo *teth,* nombre de la novena letra del alfabeto judaico. Eusebio *(Praeparatio evangelica,* lib. X, cap. V) y San Jerónimo *(Epist. ad Paulam. De alphabeto hebraico)* atribuyen a ese vocablo la significación de «bueno». García Blanco *(Anal. de la escrit. y lengua hebrea)* pretende que quiere decir «lodo», y el Dr. Barzilay *(Ideografía semítica)* la hace derivar de un verbo equivalente a "replegarse o enroscarse". Esta última interpretación corresponde con la que enseña Gesenio en su *Thesaurus philol. criticus* respecto a la significación del *signo* de dicha letra, cuyo nombre significa «*SERPIENTE*».

"Y, en efecto, según observa el Dr. Marzolo *(Brevissimo sunto della storia dell'origine dei caratteri alfabetici)* la figura de la letra hebrea *thet* en los alfabetos semíticos es la de una serpiente, representada, como dice él, "nell'atto di erigersi e di procedere". Grabada así, corresponde, lo mismo que la mano en el sistema de jeroglíficos fonéticos egipcios, al sonido de nuestra T, que también es la inicial del vocablo *Teotl* de la lengua náhuatl".

Como se ve, es muy significativo bajo todo punto de vista estas dos interpretaciones expuestas por el Dr. Barberena: la primera de los antiguos egipcios cuya significación de la mano en la escritura egipcia que correspondía a la letra *T,* como inicial de *Tot,* que era a su vez el nombre del más conocido de sus dioses, y esta letra *T* se encontraba grabada en la mayoría de los antiguos monumentos del valle del Nilo y también en las manos de los dioses y en el pecho de las momias.

Y la segunda interpretación es: que este mismo vocablo *Tot* corresponde al hebreo *Teh,* nombre de la novena letra del alfabeto judaico, y que significa: "replegarse o enroscarse" y cuyo signo de dicha letra significa «serpiente». Esta letra grabada así corresponde, lo mismo que la mano en el sistema de jeroglíficos fonéticos de los egipcios, al sonido de la letra *T,* que también es la inicial del vocablo *Teotl* de la lengua náhuatl.

Según estas dos interpretaciones, significa la mano nada menos que, en la primera, «Dios» y en la segunda: «Serpiente». ¿Será entonces que esa mano de la Gruta de Corinto significa al dios Kukulcán?

Pero estas dos interpretaciones, creo que tanto la de los egipcios como la de los hebreos, están muy alejadas de nuestro punto de vista o sea la civilización y raza que pudo dejar estos grabados de la Gruta de Corinto.

Creo más aceptable que la raza de los mayas al llegar por (o tal vez ellos estuvieron aquí primero) estas tierras, dejaron la marca dc su civilización en esos jeroglíficos de la Gruta de Corinto así como en tantos otros de diversos lugares de nuestro territorio. Sin afirmar nada, veamos lo que dice don Enrique Camacho en su obra titulada «América a través de los siglos» (de la cual se publicaron los dos primeros tomos y una parte del tercero), al referirse a la religión de los antiguos mayas, dice: "Se le edificó un segundo templo, tan suntuoso como el primero, donde se adoraba a Zamná bajo el nombre de *Kab=ul*, o *la mano que opera y obra*. En efecto, una mano era la imagen, la forma bajo la cual fué presentado el legislador a los ojos del pueblo; mano mirada por todos como el talismán más precioso contra los males, contra todas las dolencias; mano que tocada por los enfermos, que llenos de confianza concurrían al templo de Izamal, curaba indefectiblemente; mano, finalmente, que fué reproducida en miles de lugares".

Kabul o *mano obradora* de Izamal era, pues el nombre que le daban a Zamná en este segundo templo maya, que era la «Casa de la Mano Milagrosa».

El primer templo, que era donde veneraban el pensamiento de Zamná, se llamó *Papholchac*, que quiere decir: «Casa de la frente llena de relámpagos».

Ricardo Mimenza Castillo en su libro «La Civilización Maya», hace una cita de Eligio Ancona, que dice: "Casi todas las construcciones mayas están marcadas con *una señal* que estremece generalmente al que la mira. *Es la impresión de una mano roja* estampada en la pared, con los dedos abiertos y extendidos. Los indios dicen que es *la mano del genio o Señor (Yum)* de los edificios, que desde las regiones invisibles vela por su propiedad".

Antonio Mediz Bolio en su bellísima obra "En la Tierra del Faisán y del Venado", nos dice: "En las paredes de los viejos templos del Mayab, en las ciudades muertas, hay estampadas, muchas veces, una mano de sangre".

"Roja es la mano de hombre pintada sobre la pared, lo mismo sobre el estuco fino, que sobre la piedra pulida, a lo alto de un brazo levantado por un hombre de pie. Es tal y como si un hombre hubiera empapado su mano en sangre, y la hubiera apoyado, de palma, sobre el muro. Es una cosa que hace temblar."

"Muchas manos hay de éstas que marcan con sus signos rojos los desiertos templos antiguos, a lo largo y a lo alto de las paredes de piedra silenciosa. En las salas huecas y oscuras, no hay nada que hable sino esas manos, que parecen vivas y que hablan sin voz. Tú las oyes, pero no las entiendes."

"Su señal de sangre no está sólo en la superficie, sino que traspasa el revoque de cal, y traspasa la piedra gruesa, y a veces llega al otro lado, como si el muro hubiera chupado la sangre de la marca roja, y en todo el cuerpo ancho de la pared se hubiera pintado igual por dentro..."

"En los tiempos en que llegó Maní, que quiere decir que «todo pasó», éste fué su signo y su anuncio."

No es remoto, ni deja de ser posible, que los lencas, que fueron, según la opinión de algunos arqueólogos, anteriores a los mayas, hayan marcado esta Gruta de Corinto con *la mano de sangre*, como indicando que «todo pasó». O también pudo haber sido, que al extenderse la civilización maya hasta estos lugares, dejaron allí estampada la marca y signo que se encuentra en casi todos los templos antiguos del Mayab.

Meditemos profundamente en ésto; estudiemos, investiguemos, y probablemente nos encontraremos con revelaciones y sorpresas insospechadas. Siendo esta Gruta de Corinto uno de los monumentos arqueológicos de mayor importancia, sería bueno que los estudiosos y entendidos en la materia hicieran un detenido estudio de esta gruta, levantando un plano, dibujos, fotografías, detalles, etc.. para publicarlos en la «Revista del Museo Nacional», también como dato informativo para los científicos de otras naciones.

DANZAS DE LOS LENCAS

Ya hemos visto en el Capítulo de Apuntes de Investigación sobre las danzas indígenas de nuestro territorio, las características y formas de cada grupo de raza. Pero no está malo recordar que los lencas en la mayoría de sus danzas conservan ese carácter hierático y religioso, siendo por tanto sus bailes en forma *cerrada*.

Con raras excepciones, como en algunos pasajes de la danza de «La Partesana», y en algunas mudanzas y giros de la danza de «Los Plumeros», usan de la forma *expandida* o *abierta*.

Vamos a referirnos ahora a las principales danzas de los lencas, y sobre todo a aquellas que son características de cada región.

"LA PARTESANA" (Danza Guerrera)

Véase antes de leer esta relación de «La Partesana», el estudio de investigación sobre esta melodía, en el Capítulo sobre Clasificación de Melodías Autóctonas de la Primera Parte de este Ensayo. (Segundo Grupo Var. Nº 1).

«La Partesana» es un baile cuya melodía, así como algunos rasgos que aún se conservan en la coreografía, son comprobadamente precortesianos.

Ya hicimos en la Primera Parte de esta obra también el estudio comparativo con otro espécimen mexicano llamado «La Danza de la Malinche». Tanto aquella melodía de «La Danza de la Malinche» como esta melodía de «La Partesana» son de una autenticidad autóctona y de una antigüedad irrefutable.

No hay en toda la República lugar en donde se baile mejor y con más arte y suntuosidad «La Partesana», que en el territorio de los lencas, pues esta danza como que ha tenido su origen en este grupo de raza. Los indios de Chilanga y de Cacaopera, al compás del son que tocan el pito y el tambor, saben bailar con sus lanzas de astas bastante grandes que terminan en una punta de metal, adornada a los lados de la gran punta con unos colochos del mismo metal en forma de C. Los lencas llaman a esta lanza: «Fala» o «Partesana».

El número de danzantes varía; nunca son menos de cuatro los lanceros, llegando a veces el número hasta doce; siendo acompañados también por otro número igual de los que llevan las banderolas, otros las varitas adornadas con listones, y otros los arcos adornados con reliquias y borlas de lana. Es un baile de comparsa numerosa y de un efecto vistoso y atrayente. Con destreza de malabares, arrojan muy alto sus lanzas, hacién-



Indios lencas llevan en hombros a un ídolo en el «Desfile del Cacique» durante las fiestas del Centenario de San Miguel.

dolas dar por el aire muchas vueltas sin dejar ni una vez de tomarlas al descender ya invertidas por la espiga, para volverlas a elevar una y más veces. Mientras dos de ellos miden ceremoniosamente distancias al compás de la música, los otros dos arrojan por lo alto sus lanzas, hasta que viene el momento en que todas las lanzas evolucionan por el aire dando un efecto fantástico y bélico pero a la vez muy sugestivo y artístico.
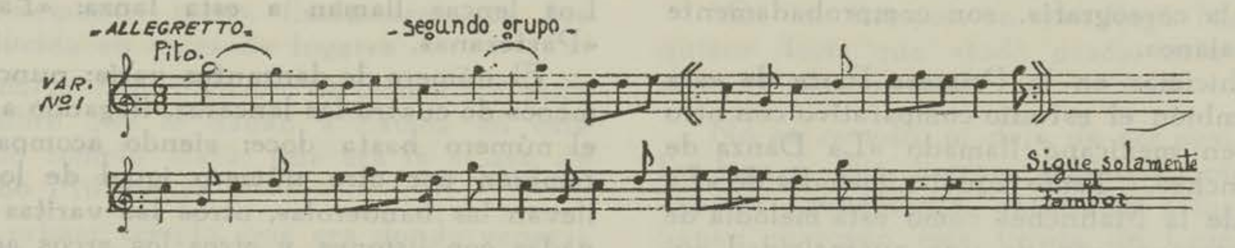
La música es tocada por un pito, tambor y un tamborcito pequeño, al que llaman *caja,* por indios lencas de Chilanga o Cacaopera. El ritmo de la melodía es de *seis octavos* ($^{6}/_{8}$) y los tambores llevan primero un ritmo de *tres cuartos* ($^{3}/_{4}$), haciendo una mudanza en seguida de *dos cuartos* ($^{2}/_{4}$), después de venir acompañando la melodía en ritmo de *seis octavos* ($^{6}/_{8}$).

Forman parte del cuadro con los lanceros cuatro indios que llevan cuatro varas, en cuyo extremo está una sonaja de morro amarrada con cintas de colores, las cuales acompañan también con el *chaca-chaca* de su percusión al golpear marcando el ritmo de la danza.

Cuando los lanceros de «La Partesana» han concluido sus evoluciones y giros, entra en escena, zandunguera y rítmica, «La Yegüita» de Chilanga, siguiendo después el baile de «Los Negritos» y «Los Gracejos», pues todos estos bailes casi siempre van unidos en las fiestas de los lencas. Siguen por varios días bailando en las fiestas que siguen en los caseríos y ranchos del pueblo en donde son recibidos con tamales, cohetes y chicha.

La melodía que sigue fué tomada de los indios lencas en las fiestas del Centenario de la fundación de la ciudad de San Miguel el 8 de Mayo de 1930.

MUSICA DEL BAILE DE «LA PARTESANA»



Voy a describir aquí a largos rasgos mis impresiones e interpretación sobre la danza de «La Partesana», cuando la ví bailar en aquellas memorables fiestas de la raza lenca.

«La Partesana» es Danza Guerrera, y por lo tanto es también Danza de Fecundidad. Están reunidos los indios lencas frente al templo, para hacer al Santo Patrono la ofrenda de su Danza Guerrera, como antiguamente lo hacían frente al poderoso señor *Kakucapat,* que volaba sobre los indios mayas en su nube roja resplandeciendo su dardo de oro sobre su cabeza.

Truena el «Santo Tingo» (Tepunahuaste), y resuenan los tambores sobre la plaza con grito de batalla.

"¡La batalla es la fiesta de los hombres!"

Se enardece la sangre en los indios que bailan «La Partesana» y se llena de júbilo el ánimo de los que presenciamos la Danza Guerrera.

Viendo a los lanceros de pedernales aguzados y a los que mueven los arcos adornados de cintas y borlas de colores encendidos, pensamos en los Caballeros Tigres y en los Caballeros Aguilas de las antiguas danzas guerreras de los mayas. Pero delante de todos ellos va el más joven, el más valiente y aguerrido de los danzarines, el de «La Partesana», (que porta una lanza más pequeña terminada en forma de cruz), quien quizá antiguamente simbolizaba al fuerte señor Kakucapat, quien con su dardo resplandeciente alzado sobre su cabeza, era la admiración de su pueblo.

Los de las banderolas hacen guardia a los guerreros, mientras llega el momento de intervenir en la danza marcando símbolos con los pasos y las banderas.

Y siguen los lanceros danzando con paso de combate; llevan la lanza nueva en su mano fuerte apoyada contra su pecho. La lanza es recta, como erguido es el indio que la empuña, y es ligera como la habilidad del que la lanza y coge. Los arqueros también vuelan y rompen el viento con el giro que el brazo les infunde.

Antiguamente los arcos disparaban flechas, ahora zumban formando serpentinas con las cintas y borlas de colores chillantes.

«La Partesana» describe parábolas en el espacio azul, y mientras ella actúa, los lanceros, los de los arcos y banderolas, hacen venias, hincan la rodilla, chocan las armas describiendo símbolos con sus actitudes y figuras, haciendo el fondo a las coreografías de «La Partesana».

Ronca el «Tingo» con grito de batalla, respondiendo atronador el tambor, y el pito insistiendo hasta la saciedad en el motivo musical, azuza a los danzarines guerreros que bailan con gallardía y regocijo. El que no dance y luche como valiente, no merece la flor nueva de la doncella india, que lo mira y espera en silencio en el círculo de espectadores que rodea a los apuestos danzarines guerreros.

Se termina la danza de «La Partesana»; se hacen la venia vencedores y vencidos, pasando después de dos en dos, y en la puerta del templo, hincando una rodilla, clavan en el suelo sus armas y después de una inclinación, pasan al templo para hacer la ofrenda. Unas mujeres quedan esperando y otras con incensarios de oloroso copal, van junto al amado bailador para incensar la ofrenda.

Así terminó la Danza Guerrera de «La Partesana».

"¡La batalla es la fiesta de los hombres!"

ESTUDIO

Vemos también que en esta danza se presenta una antigua o arcaica relación entre *la lanza* y *la vara de la vida,* entre la danza de armas y el conjuro de fecundidad. Este hecho se hace tanto más indiscutible cuanto que la danza de armas más primitiva que se conoce: "La danza de la lanza de los *watchandis* australianos es interpretada por los mismos danzarines como imitación de la cohabitación, representando al falo la lanza empleada".

Y ya hemos visto que nuestros indios lencas llaman a su lanza que emplean para el baile de «La Partesana»: *"fala o partesana";* teniendo las lanzas que emplean para su baile efectivamente la forma de un *falo,* como podrá verse en la ilustración que corresponde a la «Monografía sobre los Lencas» de don Jeremías Mendoza.

Esta *"fala o partesana"* va en íntima relación con *la vara de la vida,* representada en las largas varas que cada uno de los cuatro que acompañan a los lanceros lleva como arma y a ese largo palo le han unido el sonajero adornado de listones. Con ellos golpean rítmicamente el suelo, con golpe fuerte. A cada golpe, ellos y todos los demás comparsas responden con un hondo grito: ¡uh! ¡uh! ¡uh!

La lanza, el arco y la flecha, lo mismo que la vara de la vida con la sonaja en el extremo, debido a sus formas y a su función de atravesar, son indudablemente atributos fálicos en la danza. El significado fálico de estas armas, pues, explica el hecho de que los lencas dancen este baile de «La Partesana» con sus lanzas que ellos llaman *fala,* en las fiestas nupciales y también en las fiestas de las cosechas o al fecundar los granos.

Recordemos aquí lo que muy acertadamente dice Sachs al respecto: "Y a la luz de la muy antigua relación entre la danza de batalla y la danza amorosa, entre el conjuro de la vida, el hondo significado de la danza de armas en ocasión de la siembra y la cosecha, en los ritos de iniciación de las doncellas, en las ceremonias nupciales y en los funerales se hace clarísimo. Casi todos los conjuros de fecundidad son al mismo tiempo conjuros defensivos, incluso la danza de armas".

Sachs destaca claramente los siguientes motivos en las danzas guerreras o de armas:

1—El juego de batalla.
2—El arma como defensa contra los espíritus.
3—El arma como conjuro fálico de fecundidad.
4—El juego del palo.
5—Las danzas de figura.

"De estos motivos, los tres primeros son los más antiguos, si se consideran su significado y su extensión; el cuarto y quinto son notoriamente más recientes; el quinto, por lo menos en la forma que es común en Europa."

Más adelante, en otro párrafo, dice: "En el hombre el impulso de la batalla y el sexual se hallan tan estrechamente vinculados como en el ciervo, que combate cuando entra en celo. El éxtasis de la sangre y del amor fluyen juntos en la vida como en la danza, que también aquí toma la vida como modelo; a menudo se agrega una danza erótica a una

guerrera o al participar en una danza guerrera, experimentan las mujeres su influjo sexual".

Además esta danza de «La Partesana», es una danza *expandida* o *abierta*, por más que los giros y movimientos tengan un sentido religioso. El asalto que forma parte de esta danza guerrera al lanzar por el espacio la "*fala* o *partesana*", demuestra claramente que a esta danza guerrera en su impulso de batalla, va unido muy estrechamente el conjuro de fecundidad.

Viendo a esos indios lencas ejecutar su danza de «La Partesana», se ve y se siente esa frenética devoción del éxtasis de la batalla y la fiebre de la victoria, que hacen entrever también la unión del combate mano a mano con el éxtasis en el conjuro de la fecundación.

Así fueron a no dudarlo antiguamente las danzas guerreras de los Caballeros Aguilas y los Caballeros Tigres. Esta, de nuestros indios lencas, es un vestigio conservado por tradición y herencia de aquellas danzas.

Hay un dato muy significativo para creerlo así: los indios lencas llaman al rey de los zopilotes (que es una especie de águila con collar de plumas blancas alrededor del cuello), vulgarmente «zope», a pesar de que es una águila; y a esta danza de «La Partesana», también la designan con el nombre de «La Danza del Zope», en lugar de decir tal vez como se acostumbró antiguamente: «La Danza de los Caballeros Aguilas». A través de las centurias de años, todo se ha ido perdiendo, máxime sabiendo que los misioneros españoles pusieron particular empeño en hacer olvidar los nombres y la intención de los antiguos ritos.

Me ha llamado poderosamente la atención el por qué ese nombre del «zope» (léase águila) en una danza cuya indumentaria, las armas que portan de lanzas primitivas (pues Milla dice en su Historia de Centro América refiriéndose a Cuzcatlán, al hacer mención de una carta de Alvarado a Cortés, "en que le refiere que en un encuentro que tuvo, después de la toma de Acajutla, vió a unos indios armados de *unas grandes lanzas*, como de treinta palmos"), los arcos, las varas con sonajas representando *la vara de la vida*, todo denuncian el primitivo origen a pesar de que la intención o idea moderna vayan encaminadas a desviar la primitiva significación, que están bien manifiestas en la coreografía.

DANZA DE "LA YEGÜITA"

Esta danza de «La Yegüita» tiene su origen en el Oriente de la República, en los pueblos donde se habla la lengua «lenca», es decir, en Chilanga, Cacaopera, Torola, Chirilagua, Guatajiagua, etc.

Siempre va acompañada la comparsa de «La Yegüita», de «La Partesana» y su conjunto. En los pueblos lencas se baila para las fiestas de sus Patronos frente al Templo y el Cabildo; en San Miguel se baila en las fiestas de la Pascua de Navidad, que dan principio el 20 de Diciembre, siendo el día más alegre el 24; pero los bailadores vienen desde Chilanga, pues los indios de este lugar son verdaderos artistas en su baile tradicional.
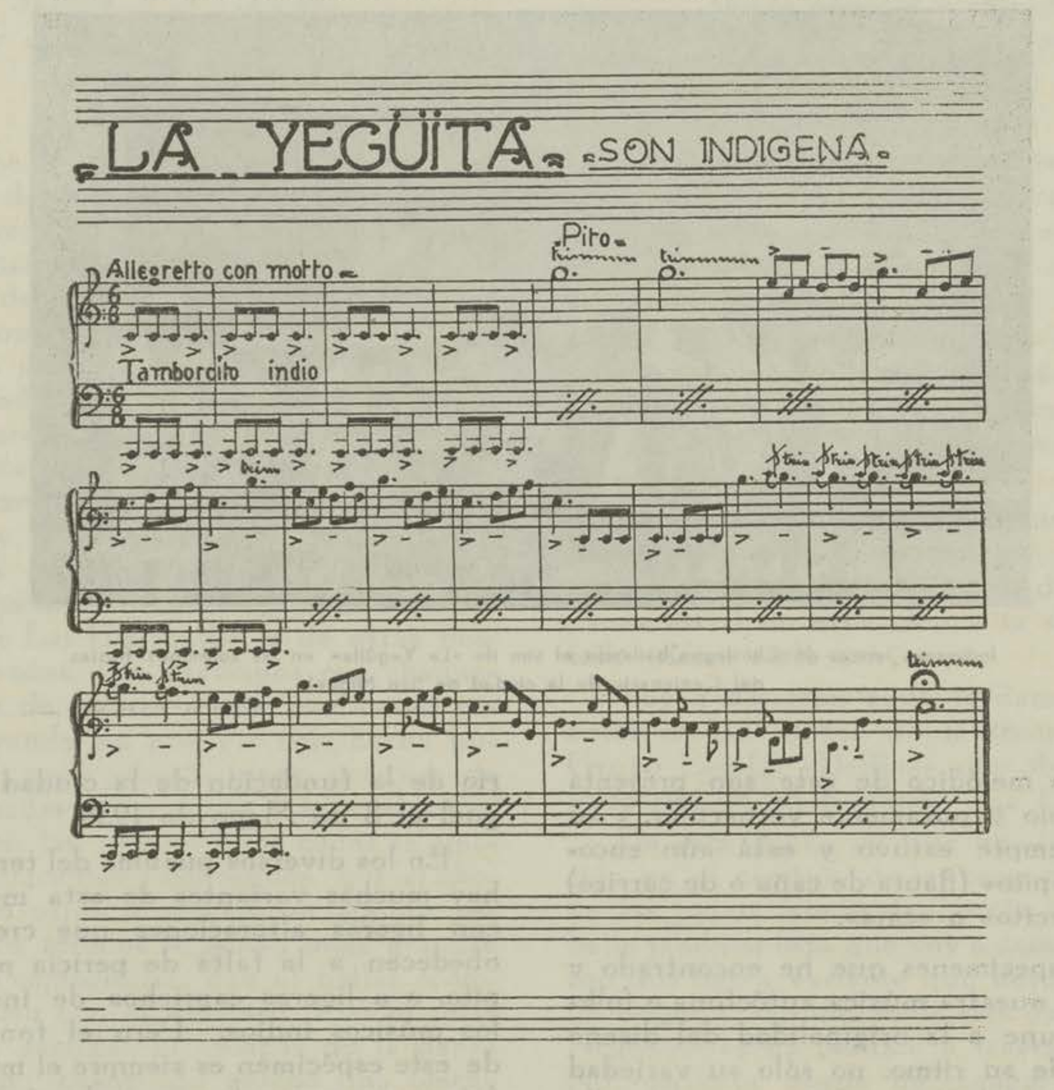
Este baile de «La Yegüita», no se baila en ningún otro lugar de la República, sólo en los pueblos de la raza lenca en la región de Oriente de nuestro territorio.

INDUMENTARIA

El que hace de yegüita, lleva asegurado en la cintura una armazón de varas en forma de albarda forrada de tela pintada, llevando en la parte de enfrente una cabeza pequeña de caballo muy bien imitada con crines de mezcal, y en la parte trasera una cola de la misma fibra. Cubriendo una parte del cuerpo de la armazón con una azalea o mantillón, para dar más naturalidad al disfraz; calzones y cotón (camisa que llevan con la falda de fuera) de manta, sombrero de palma a la usanza de su pueblo, y baila descalzo o cuando mucho con caites de suela y correas de cuero como sandalias. Bailan alrededor de la Yegüita y en paso de danza, cuatro indios portadores de sendos garrotes, y que al terminar las diferentes figuras coreográficas, acompañadas de vez en cuando por gritos, hacen un simulacro de pelea o batalla, y este es el momento en que interviene la yegüita para desapartarlos y ponerlos en paz repartiendo también palos y coces a diestra y siniestra, pues ese es su principal cometido en la danza.

Durante el desarrollo de los diferentes giros coreográficos, el pito de caña y el tamborcito o *caja* tocan el mismo sonecito, sin variar la melodía que está vaciada en ocho compases solamente, que siguen después de un trino prolongado indefinidamente, lo mismo que la repetición de ocho compases de la melodía.

Dato curioso: los dos músicos indios que tocan el pito y el tamborcito, en lugar de cansarse, a medida que tocan cobran más ardor y siguen con mayor entusiasmo y fervor.



ESTUDIO

«La Yegüita» representa entre nuestros indios, uno de los bailes más antiguos y autóctonos. Aunque su nombre de ahora es el de un animal importado por el coloniaje hace muchísimos años, conversando con viejos indígenas de algunos pueblos de la región lenca, me aseguraron que su verdadero nombre fué otro, y que los españoles se lo cambiaron.

Esto es casi seguro, más que por tradición por el carácter mismo de la melodía, que es de marcado sabor indígena.

La danza de «La Yegüita» tiene su origen en los pueblos de la raza lenca, como ya hemos dicho, y el estudio sobre su melodía puede verse en el Capítulo referente a la Clasificación de Melodías Indígenas en la Primera Parte, Segundo Grupo, Var. Nº 2.

Hay dos versiones respecto al nombre precortesiano de «La Yegüita»; unos dicen que se llamaba: «Ulta Talguin Cacma», que en lengua lenca quiere decir: «Danza de la Bebida en Calabaza» o danza báquica.

La otra versión asegura que se llamaba: «Ulta Yasa Shaga». Traducción: «Danza al Sol de la Mañana». Esta es más aceptable, por la semejanza que tiene la palabra «Yasa» (Sol) con «Yax» (Yegua) en lengua lenca.

Además, los españoles con ese afán que tenían de ver al diablo en las manifestaciones hieráticas y rituales de nuestros indios, no es extraño que cambiaran el nombre de «sol» por «yegua», tanto por la semejanza del vocablo en lengua lenca, como por el ritmo de la danza que tiene el mismo paso de la carrera del animalito, que es alegría de la primavera.



Indígenas lencas de Chirilagua bailando el son de «La Yegüita» en las solemnes fiestas del Centenario de la ciudad de San Miguel.

El diseño melódico de este son presenta carácter propio y puramente vernacular, y su ejecución siempre estuvo y está aún encomendada al «pito» (flauta de caña o de carrizo) y al «tamborcito» o «caja».

En los especímenes que he encontrado y estudiado de nuestra música autóctona o folklórica, éste une a la originalidad del diseño melódico y de su ritmo, no sólo su variedad sino cierta morfología que le imprime un sello verdaderamente regional.

Como puede verse en el ejemplo gráfico, la música comienza con sólo la percusión del tamborcito indio, en cuatro compases y en ritmo de seis octavos ($^6/_8$) peculiar y característico en las melodías de danzas precortesianas; después inicia la melodía el pito de caña, con un trino (el canto de un pájaro), abordando en seguida el *tema*, con transiciones y modulaciones en forma rudimentaria, *de la dominante a la tónica,* sin pasar de los intervalos usuales en la música de nuestros indios, y por eso me confirma su origen precortesiano. Esta melodía fué tomada en las fiestas indígenas en celebración del Centenario de la fundación de la ciudad de San Miguel el 8 de Mayo de 1930.

En los diversos pueblos del territorio lenca hay muchas variantes de esta melodía, pero con ligeras alteraciones que creo más bien obedecen a la falta de pericia para tocar el pito, o a ligeros caprichos de inspiración de los músicos indios. Pero el fondo melódico de este espécimen es siempre el mismo, siendo éste que presento aquí el más puro y más antiguo reconocido por todos los que desde tiempos muy remotos vienen oyendo el motivo musical de «La Yegüita». Sobre todo, fué tomado de uno de los más viejos tocadores de esta melodía y era nativo de Chilanga.

Con el transcurso de los años, y mucho después de la Conquista, algún poeta anónimo del pueblo, dispuso ponerle letra a la melodía de «La Yegüita», sin duda para corearla cuando los indios de la comparsa la bailan.

Damos a conocer aquí esa letra, advirtiendo, que en su primitivismo sólo se bailó y esta letra es de manufactura y usanza de tiempos muy posteriores a la Conquista.

LETRA DE "LA YEGÜITA"

La Yegüita es bien briosita,
Dale que dale por pinturera.
La Yegüita es ligerita,
¿Quién es que monta la gurupera?
La Yegüita es de Chilanga,
Por eso es lista y opera.

Corre hasta dentro del agua,
Y apuestan que, es Cacaopera.
El que monte la Yegüita,
Será el más listo en la campaña.
Siendo nerviosa y chiquita,
Para esto, sí, se quiere maña.

DANZA DE "LOS NEGRITOS"

Ya me he ocupado en párrafos anteriores, a esta danza de «Los Negritos», pero por tratarse, primero, de formar parte de los bailes que acompañan a «La Partesana», haremos la descripción de su indumentaria y su coreografía de como la acostumbran en la mayor parte de los pueblos de la raza lenca.

En segundo lugar, quiero señalar aquí una doble interpretación que hacen los indios lencas, de esta danza de «Los Negritos», en la cual modifican la indumentaria, el sentido o simbolismo y hasta el carácter de la danza.

Vamos a describir las dos formas, para determinar las diferencias. Regularmente «Los Negritos» de Las Huancadas y de otras fiestas de los lencas, van ataviados con chaquetas o levitas de colores vivos, pantalones corrientes, llevando un pañuelo rojo hecho nudo al cuello; usan además unas polainas de cuero adornadas a los lados con cascabeles sonoros, y en las rodillas y los codos se amarran unos huacalitos embrocados, que al chocar unos con otros producen un sonido peculiar. En los tobillos se ponen unas grandes espuelas con campanillas, que al bailar acompañan el ritmo con su tintineo. Llevan unas sonajas que sacuden al compás de la danza que ejecutan, levantando mucho una pierna y después la otra. Es una comparsa de doce bailarines, pero danzan por parejas de dos en dos, mientras los otros forman círculo. En las mudanzas dan un grito gutural y primitivo los de la pareja, que es contestado en coro por los del círculo. En esta forma se baila en muchos pueblos de la zona oriental de la República.

La otra forma, creo que los indios lencas perdieron y olvidaron el verdadero nombre y sentido de la danza que ejecutan, y entonces, por decir algo, dicen que es la misma de «Los Negritos».

Yo creo que se trata de una confusión lamentable entre ellos mismos, y no hubo quién les recordara que esta danza es una danza astral de evocación a la siembra, pues todo indica serlo así.

Voy a describir aquí, la danza que ví ejecutar en las fiestas de la inauguración del Grupo Escolar «Delfina», que obsequió el Dr. Peccorini en su hacienda «La Estancia».

De esta danza ya hice una ligera descripción en el capítulo de las creencias religiosas de los indios lencas de Torola, pues allí se baila también ésta que voy a describir, aunque con una ligera variante que después señalaré. El origen y significado de esta danza de «Los Negritos» se ha perdido a través del tiempo. No obstante puede determinarse partiendo del estudio de los motivos separados, que nos dan las características indiscutibles de una ceremonia de vegetación.

DANZA ASTRAL DE EVOCACION A LA SIEMBRA

Frente al Templo Maya o Grupo Escolar «Delfina» en la hacienda «La Estancia», teniendo por escenario el campo abierto y como decoración el bello panorama sembrado de henequenes inmensos, sirviendo de fondo el volcán, los indios lencas bailan una danza ritual, hierática y bajo todo punto de vista, es una danza astral de evocación a la siembra.

INDUMENTARIA

Los danzarines van vestidos con sus trajes corrientes, muy limpios, sólo que en la cabeza llevan una especie de gorro hecho de varias vueltas con un lienzo o pañuelo rojo, y atrás del mismo pende o cae una cola o chorro de fibras de henequén que me parece va significando la «lluvia», así como los gorros rojos, tal vez simbolizan el Sol.

Los de Torola, se recordará, llevan estos chorros o colas de fibras de henequén, atrás de la cintura; en esto se diferencian de los que bailaron en «La Estancia».

COREOGRAFIA

Llevan en la mano derecha una sonaja que al sacudirla al compás del ritmo de la danza producen un chaca=chaca singular, in=terrumpido de vez en cuando por un grito parecido al de las danzas fálicas.

Al danzar llevan los tres danzarines la cabeza inclinada y con los ojos miran devo=tamente hacia la tierra. La danza la ejecutan en forma circular y cerrada. La actitud de los danzantes es solemnemente hierática, y los tres llevan pasos diferentes al danzar.

Uno baila en el centro y por la flexión del tronco en el movimiento de rotación que hace al ir bailando, creo que es el que re=presenta al Sol. Los otros dos bailan al re=dedor formando un círculo, pero uno lleva un paso «tranco» como midiendo la tierra o señalando la distancia en que debe sembrar=se, y el otro con paso de «areyto» dos para adelante y uno para atrás, es sin duda el sembrador del grano. El del centro representa al Sol que gira, calentando para hacer fecun=dar la Tierra con la siembra, y los tres con los chorros de henequén simbolizan la «Llu=via» benefactora para la germinación del grano.

Estos indios vienen desde tiempo inme=morial repitiendo la forma y el sentido de esta danza por tradición, pero probablemen=te con los años, perdieron su relación simbó=lica y el nombre de este ritual, que siguen repitiendo sin saber ni ellos mismos tal vez lo que significa. O puede ser también, que deliberadamente oculten (también por tradi=ción) el nombre y significado, por la prohi=bición que los sacerdotes misioneros les im=pusieron de no ejecutar ni representar en las danzas nada que tuviera algún sentido de sus antiguas teogonías idolátricas.

Así es como aparentemente han hecho creer que confunden las dos danzas, la de «Los Negritos» (que es bien distinta) y esta otra, que la llaman del mismo modo, por ha=ber perdido (aparentemente también) el hilo de su tradición.



Indios lencas bailando airosamente la danza de «Evocación a la Siembra», en el festival ofrecido por el Dr. Atilio Peccorini en la inauguración del Grupo Escolar «Delfina», obsequiado por él, en su hacienda «La Estancia».

ESTUDIO

Los motivos astrales se encuentran en muchas danzas, pero especialmente en las circulares. La dirección del movimiento, estrictamente orientado en dirección del curso solar, u oscilando entre la dirección o contra, no pueden explicarse de otra manera.

La influencia astral se hace evidente cuando los danzarines, además de bailar en forma circular, deben mirar en dirección determinada. Dos de los danzarines miran hacia la tierra constantemente, pero el del centro de vez en cuando vuelve la cabeza con la rotación del tronco mirando hacia el Este. Por eso creo que el del centro representa al Sol y que esta es una danza astral.

A esta danza la podemos considerar como acción religiosa o expresión de la *analogía o hechizo de la formación.* La esencia de las cosas —y este podría ser su significado— adhiere a lo que puede percibirse, la forma y el movimiento. Los indios, por lo tanto, reproducen mediante los giros y movimientos en la danza, la idea a quien van dirigidos, y la realización de los hechos deseados o para asegurarse de su consecución, para atraerlos y dominarlos.

Los lencas son hieráticos en sus danzas, pero sus cuerpos movedizos poseen movimientos expresivos y variados a pesar de su paso ritual y monorrítmico hacia adelante y hacia atrás. Diríase que estos indígenas intentan expresar en esta danza todos y cada uno de los poderosos estímulos mentales que experimentan, de una evocación o de un ruego hecho a sus dioses, para la feliz realización o resultado de lo que están pidiendo.

DANZA DE EVOCACION A LA SIEMBRA

Allegro

Recogido por María de Baratta

trimm

Tamborcito y Sonajas

En esta danza se ve y se palpa la expresión de la oración danzada.

Es la misma disposición contemplativa, hierática imperturbable, en forma cerrada que por el dominio de las características de este grupo de raza, crea una cultura que lleva desde el recolector de alimentos hasta el nivel del agricultor, y se manifiesta en la danza y la música por el movimiento cerrado y su anhelo de estatismo y simetría.

ESTUDIO

El diseño melódico de la música nos está diciendo muy elocuentemente, que la forma empleada antiguamente en todo el motivo musical de la danza, fué el *pentatono.*

En los ocho compases de la primera línea todos están vaciados en *pentatono*, salvo el *SOL sostenido* de las dos notas de adorno del segundo compás, que más bien creo fué un capricho o improvisación del que tocaba el pito, pues en las otras notas de adorno que están hechas en la misma forma no aparece el *SOL sostenido.*

Los ocho compases que siguen en la segunda línea, están en perfecto *pentatono* en el *modo de DO.* En la misma forma y *modo* están los primeros cuatro compases de la última línea, pues los cuatro compases finales, por los medios tonos y la extensión, acusan una desfiguración o interpolación a través del tiempo.

Repetimos, que esta melodía fué y ha sido casi todo el tiempo en forma completamente *pentatonal.* Acompañada frenéticamente por el tamborcito y las sonajas que sacuden los tres que ejecutan la danza, se siente una música de ritual religioso al mismo tiempo que de un sabor primitivo y racial.

La forma de las *cadencias*, los *intervalos*, las notas de adorno y los *trinos*, nos están demostrando las características de la música del grupo de los lencas, y ese aire de familia que se encuentra en la música de «La Yegüita», que es otro de los bailes del mismo grupo lenca.

Casi siempre al final de cada ocho compases, los danzarines emiten al mismo tiempo un grito, un grito primitivo y sui-géneris, que es como una llamada o un excitativo para animar los giros de la danza.

La melodía de esta música, como vemos, es de una belleza primitiva muy expresiva y se siente en ella todo el fervoroso panteísmo de aquella raza (nuestra raza) lenca que vivió en contacto tan íntimo con la naturaleza

BAILE DE "LOS PLUMEROS" O DEL "TONCONTIN"

Como única evocación genuinamente indígena, nos quedan algunas danzas que han sobrevivido a pesar de los siglos transcurridos, aunque mutiladas y sin el esplendor y ritualismo que les eran propios. Una raza que va desapareciendo en la desoladora penumbra del olvido va dejando un pálido reflejo como recuerdo de su antiguo boato y señorío.

La danza de «Los Plumeros», que bailan los indios de la región lenca, como en Cacaopera, Torola, Guatajiagua, Conchagua, etc., tiene mucha semejanza con la llamada: «Los Malinches» de Oaxaca, tanto por la vistosa indumentaria, como por la nobleza de los pasos en la coreografía de los cuatro danzarines de «Los Plumeros».

Estos cuatro principales de la danza llevan en la cabeza un inmenso penacho o turbante de ostentosas plumas de guacamaya y *torogós*, que los hace aparecer como antiguos sacerdotes, o nobles guerreros, celebrando un solemne ritual de laantigua liturgia protolenca.

No hay en toda la República una danza tan pomposa y de adornos tan vistosos como esta de «Los Plumeros».

El gran penacho va extendido sobre la cabeza en forma de abanico, y formado por plumas de todos colores, entre las que lucen, alineados en círculo, redondos espejitos o pedazos de vidrio, y sobre la frente uno cuadrado más grande. El plumero o abanico va sujeto o descansando sobre un casco de embreado grueso o asegurado en un fuerte turbante de tela de muchas vueltas en derredor de la cabeza y sostenido debajo de la barba. Pende del casco o del turbante sartas de colmillos de animal o semillas de frutas; van vestidos con una casulla blanca o verde con galones de papel plateado y dorado, asomando los pantalones también galonados. Llevan en la mano derecha una sonaja de morro pintada de rojo, con piedrecitas o balines que producen un sonido incisivo y seco; y en la otra mano un ce-

tro de plumas iguales a las de los turbantes. Presentan la cara descubierta y los ojos tienen un brillo especial bajo el resplandor multicolor de los turbantes o penachos de plumas.

Los cuatro danzarines de «Los Plumeros», bailan de dos en dos y cada dos de ellos llevan una comparsa de seis que en total hacen doce, bailando cuando les toca hacer los honores o el fondo a cada pareja de «Los Plumeros».

Estos doce bailarines de la comparsa van enmascarados, unos llevan trajes de hombres y otros van disfrazados de mujeres.

Antiguamente eran verdaderas mujeres las que hacían parejas con los de la comparsa, pero desde hace algunos años, éstas han sido reemplazadas por hombres disfrazados de mujeres.

Los de la comparsa así que termina el baile, se proveen de un látigo, y la emprenden contra los muchachos que los siguen toreándolos; con los látigos los asustan, haciendo mil gracejadas y piruetas, que hacen las delicias del populacho.

COREOGRAFIA

El paso de la danza de los cuatro plumeros, es sosegado, grave y lleno de nobleza, pero patean con fuerza y energía que retiembla el suelo; mueven las sonajas y los cetros de plumas con movimientos adecuados con los brazos y manos. En la mudanza de paso ejecutan saltos tan atrevidos y flexiones del tronco, que parece estar en presencia de una embestida de batalla. Los saltos largos se combinan entre estos indios lencas con un grito convulsivo de imtroducción, o en las mudanzas de paso en los giros de la danza. A pesar de que en ciertos cambios hay saltos y flexiones en forma «expandida y abierta», no por eso pierde su delineamiento hierático y su sentido de ritual religioso.

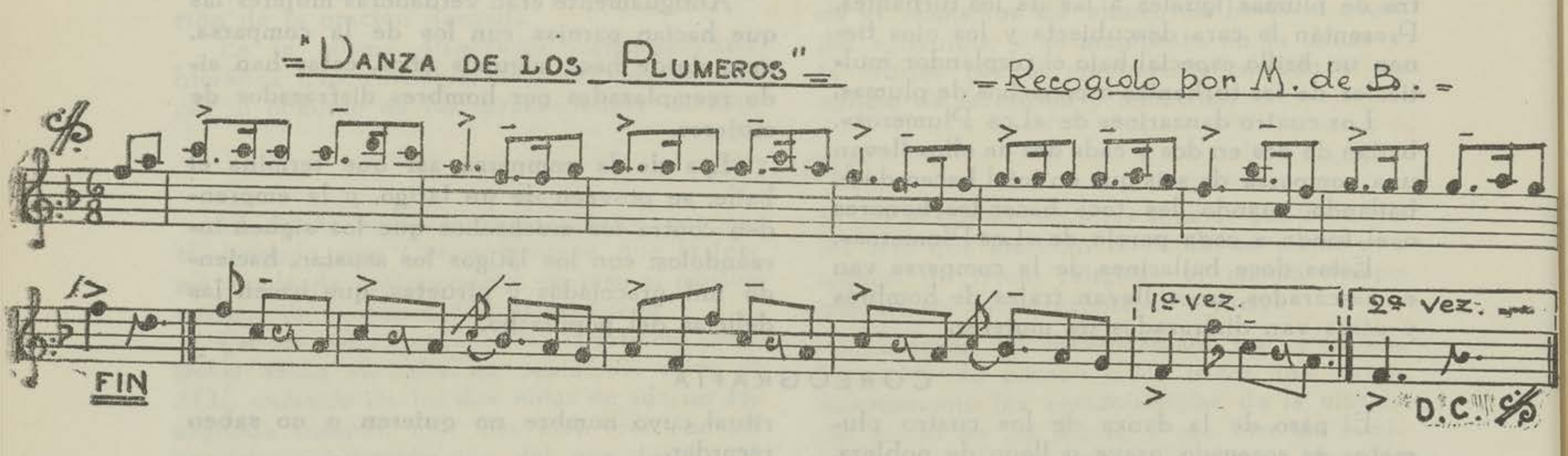
Son los últimos vestigios de la antigua y aparatosa danza del «Toncontín», que a su vez fué el nombre que nuestros indios le dieron a una antigua y precortesiana danza ritual cuyo nombre no quieren o no saben recordar.

Los danzarines de «Los Plumeros» bailan de dos en dos, seguidos y formando círculo por los seis comparsas de cada pareja. En el desarrollo de la danza, hacen dos círculos concéntricos y por último, los cuatro de «Los Plumeros» bailan en el centro, y los doce de la comparsa forman un gran círculo. Las sonajas resuenan incesantemente y los de la comparsa bailan con ritmo más movido y agitado.

Esta danza de «Los Plumeros» es una de las más antiguas de nuestro territorio. Es original de los lencas, y antes de conocerse con el nombre de «El Toncontín» o de «Los Plumeros», sin duda se le designaba de otra manera en relación con algún rito pagano, pues su indumentaria proclama a gritos su primitivismo.



La guardia del Cacique, y en el extremo de la derecha, indígenas lencas que bailarán la autóctona danza de «Los Plumeros» o danza de «Los Penachos». (Fiestas del Centenario de la ciudad de San Miguel).



ESTUDIO SOBRE LA MUSICA

El diseño melódico de esta danza se mueve en un ritmo de *seis octavos 6/8*, y su extensión en la primera parte es de un *pentafono* perfecto, sólo con la repetición del *Do* en la octava inferior. La segundo parte está vaciada en *pentáfono*, o sea una escala de cinco sonidos seguidos, en el que se encuentra el semitono *Si bemol*, y la *tónica* se repite en la octava superior.

Esta combinación de *pentafono* y *pentáfono*, es muy corriente en la música indígena primitiva, pues el pentatono y la forma *arcaica* del *pentáfono*, anduvieron casi siempre de la mano en la construcción de melodías primitivas.

El ritmo de la primera parte es más movido que en la segunda, pues en ésta se ve como una tendencia o actitud de hieratismo ceremonioso que van marcando con el paso en la danza y las sonajas.

La melodía nos da una sensación de lejanía con cierto dejo de tristeza, que nos produce también un sentimiento de nostalgia y añoranza de algo que presentimos muy nusetro y de nuestra tierra.

En la segunda parte, sin embargo, sentimos, sobre todo en la *apoyatura sobre el semitono*, algo de las modulaciones pastoriles de la época colonial. Esta influencia nada tiene de extraño, y es una de las formas del mestizaje muy frecuentes en la música indígena.

Los dos puntos en que la danza es abierta, como en la melodía, son: en el sexto compás de la primera parte o sea en el *intervalo* de *octava Do* a *Do*, y en el primer tiempo del tercer compás de la segunda parte con el *intervalo* también de *octava* de *Fa* a *Fa*. Dos saltos bien característicos de melodía abierta, que nuestros indios también la marcan e interpretan en *paso de danza abierta o expandida*.

En esta danza, sobre todo, se nota ese salto atrevido y gallardo del indio lenca, que es una de las características acentuadas de este grupo de raza, dándole a la vez al conjunto danzante y a la suntuosidad de sus trajes, un sello de imponente y primitiva solemnidad que impresionan.

De nuestro estudio de investigación, sacamos en consecuencia: que sólo la primera parte de la música de esta danza pertenece a la época primitiva, por su forma pura de *pentafono* y sus giros melódicos; la segunda parte, aunque emplea la forma *arcaica* de la escala *pentafonal* muy usada también en la música primitiva pura, por los giros y modulaciones del diseño melódico se siente muy marcado el estilo de la música criolla.

Esta segunda parte debe de haber sido agregada después de la Conquista.

"EL TIGRE Y EL VENADITO"

Los indígenas de otros pueblos de la zona oriental de la República, acostumbran también el baile de «El Tigre y el Venadito».

Llevan como comparsa una pareja de un hombre y otro disfrazado de mujer; los dos llevan máscaras de viejos, y en la mano blanden un garrote con el que azuzan al tigre y al venadito en las luchas y pantomimas del baile.

INDUMENTARIA

El que representa o hace de venadito, lleva una larga casulla hecha de cueros de venado y la cabeza cubierta con una máscara que representa a la del venado con la ramazón de sus cuernos. Otro va con máscara que representa la cabeza del tigre y el cuerpo cubierto atrás y adelante con pieles de tigre. La ideología y los giros de la danza es más o menos como lo hemos visto ya en otros lugares.



Indígenas lencas bailando el son de «El Tigre y el Venadito» en las fiestas del Centenario de la fundación de la ciudad de San Miguel

Esta fotografía fué tomada en las fiestas del Centenario de la ciudad de San Miguel.

Véase la actitud de lucha o acecho que tienen el tigre y el venadito, mientras la pareja de viejos que hacen de comparsa, bailan con ritmos y movimientos imitando a los viejos.

Detrás de la pareja de viejos está el que toca el tambor, y cubierto por el que hace de venadito está el que ejecuta el són con el pito de caña acompañando a los danzarines de «El Tigre y el Venadito».

En esta sección de Oriente también se bailan otros bailes, como «Los Gracejos», que llevan puesta una máscara parecida al hocico de un cerdo, un pañuelo colorado cruzado entre pecho y espalda, y en las manos agitan frenéticamente unas sonajas hechas de bejucos y pequeñas láminas de lata o fragmentos de hierro que tienen forma alargada y que al sacudirlas dan un rumor de carillón.

En muchos lugares también acostumbran bailar «La Historia de Moros y Cristianos».

Pero estos dos últimos bailes nacieron después de la Conquista, o mejor dicho la forma con que ahora se conoce con el nombre de «Historia de Moros y Cristianos» fué el nombre que los conquistadores le impusieron a un antiguo baile, que la letra y coreografía aludían a sus teogonías y prácticas idolátricas, o la rememoración de acontecimientos o sucesos notables de aquellas civilizaciones.

NOTA DE PRESENTACION

Para terminar estos apuntes sobre la raza lenca de la región oriental de nuestro territorio, creo necesario decir dos palabras de presentación de la «Monografía sobre los Lencas», del señor don Jeremías Mendoza, que completará en forma valiosísima mis deficientes anotaciones sobre dicho grupo de raza. El señor don Jeremías Mendoza era hermano de mi padre el Dr. don José Angel Mendoza, y yo era una tierna niña de cuna cuando él me vió la última vez.

Pasaron los años, y cuando la prensa del país comenzó a comentar algo sobre mis aficiones folklóricas, mi tío, que vivió siempre entregado a sus labores agrícolas allá en el pueblo Delicias de Concepción, supo de mi inclinación hacia el estudio sobre las cosas de la raza.

Hace algunos años, una tarde, se presentó a mi casa un señor preguntando por doña María Mendoza de Baratta; yo soy, le respondí.

Es que vengo a cumplir un encargo que me dió mi padre antes de morir; me llamo Victorino Mendoza y soy hijo de don Jeremías Mendoza.

Después de las frases de sorpresa y alegría en conocer y tener noticias de familiares de mi padre, le dije: "Estoy a sus órdenes; en qué puedo servirle".

Abrió un paquete envuelto en un papel, y me dijo: "Mi padre estimaba mucho este librito manuscrito, que él en largo tiempo de excursiones y estudio pudo llevarlo a feliz término. Antes de morir me lo entregó con el encargo de que, si algún día lograba conocer a la hija de su hermano, María Mendoza de Baratta, quien él sabía que se había dedicado a los estudios de la raza y el folklore, le entregara estos apuntes, diciéndole: «que él se los dejaba, porque tal vez sacaría de ellos algún provecho». Y aquí los tiene, me dijo, entregándome el libro".

Lo tomé; y al hojearlo, grande fué mi emoción, primero por el carácter de la letra, casi igual a la de mi padre y a la de un hermano mío que ya murió. No podía desprender la vista de sus páginas, pues a las primeras frases pude darme cuenta, de que era la sangre de los míos la que hablaba en mí.

Emocionada le dí las gracias y le prometí que en la primera ocasión que tuviera daría a conocer la obra de mi tío, pues un trabajo así era una lástima que permaneciera ignorado.

Por eso ahora creo un deber y es también un honor para mí, en darle el puesto que le corresponde en este mi modesto trabajo, para dar a conocer a mis apreciables lectores la palabra autorizada de don Jeremías Mendoza, investigador acucioso de la raza lenca, en esta Monografía que el autor titula: «Curiosidades Históricas de la República de El Salvador». «El pueblo de Cacaopera en el Departamento de Morazán. Estudio Arqueológico, Etnográfico, Filológico y Geográfico». Por Jeremias Mendoza. Obra ilustrada con varios grabados, jeroglíficos y un mapa topográfico. América Central. 1913».

Todo esto está escrito en la carátula del libro manuscrito, pero en la vuelta de esta misma página dice así: "Páginas Históricas sobre la Raza Lenca de la República de El Salvador".

Escogemos este segundo título del autor, para presentar dicho trabajo, pues lo consideramos más adecuado, por la amplitud y la forma, relacionado con el tema que nos ocupa.

Creo será de interés para el lector, pues además de su valor histórico, etnológico, lingüístico y arqueológico, encontrará muchos datos y curiosidades hasta ahora desconocidos, de la raza lenca, tan importante como la pipil de nuestro territorio.

Con lenguaje sencillo, pero sincero y convencido, expone el autor sus observaciones. Hay momentos en que se siente en sus páginas al poeta, al artista; pero se trasluce siempre en los conceptos al hombre estudioso, al investigador, al pensador que se hunde en largas meditaciones para arrancar del estudio la revelación o la conjetura científica, del tremendo misterio que rodea al pasado.

En esta obra todo es interesante, pero una de las partes que reportará un concurso importante a la ciencia, es el estudio que presenta del idioma de los lencas o sobre la lengua lenca, mejor dicho, pues creo que hasta ahora no se ha publicado aquí un trabajo similar. Esto será un aporte valiosísimo para los filólogos, pues les presentará una gramática y léxico del idioma lenca, para hacer un estudio comparado con vocabularios publicados sobre dicha lengua.

A continuación va, pues, «Páginas Históricas sobre la Raza Lenca de la República de El Salvador», por don Jeremías Mendoza, y que es para mí muy grato presentar a mis queridos lectores.

Tiene la palabra el Autor.

PAGINAS HISTORICAS
DE LA RAZA LENCA

DE LA
REPUBLICA DE EL SALVADOR

★

Estudio Arqueológico, Etnológico, Filológico y Geográfico

por

JEREMIAS MENDOZA

★

Obra Ilustrada con Varios Grabados y Jeroglíficos

★

AMERICA CENTRAL

1913

Ante Scriptum

EN el año de 1895 publiqué por la prensa una narración histórica del pueblo de Cacaopera, donde expuse concisamente los caracteres de la raza, sus usos, sus costumbres, su idioma y otras varias apreciaciones sobre el estado actual de su civilización. Este humilde trabajo fue acogido con benevolencia por el público, y tuvo la buena suerte de llamar la atención de los más sabios lingüistas de Europa y América. Desde entonces no han escaseado las cartas de personas distinguidas: unas, suplicándome traducciones en dicho idioma; otras, estimulándome a que lleve adelante un estudio más profundo, y yo he sido consecuente con todas, sacrificando algunas horas de mi trabajo diario para satisfacer sus deseos.

Entre las personalidades a que hago alusión, mencionaré a los ilustrados Doctores don F. de P. Castells, miembro de la Sociedad Bíblica Americana; don José María S. Peña, historiador nacional y Redactor de la Revista "Costa del Pacífico"; don Walter Lehmann, Profesor de lenguas en los Estados de Alemania, y el virtuoso Sacerdote, don José María López Peña, autor de varias obras católicas y Director del popular diario "El Centroamericano".

Como lo indiqué al final de aquella modesta publicación, mi objeto fué dar a conocer algunos datos importantes, que más tarde servirán de punto de partida para desarrollar con mejores elementos la verdad histórica de los tiempos anteriores a la Conquista; y ya que algunos escritores se han dedicado a esa labor científica deseosos de hacer luz en esa época remota, he creido conveniente amplificar mi estudio, basado en el testimonio de los mismos indios, que han sabido conservar sus tradiciones desde tiempo inmemorial, y en sus obras de arte, que han sido desenterradas por excavaciones hechas en los lugares que habitaron.

También hay otro testimonio elocuente que no dejará lugar a dudas: la escritura jeroglífica hecha por los aborígenes en las grutas, lajas y piedras, y es lo que ahora me impulsa a publicar este pálido bosquejo, esperando que el generoso lector sea indulgente si en él encuentra muchos errores. Dedicado a la agricultura como he vivido desde hace algunos años, y por otra parte, alejado de los grandes centros científicos, mis escritos revelan mi rusticidad y solo puede excusarme el deseo que tengo de ser útil con mis escasos conocimientos. Otra circunstancia que favorece a mi ánimo, es que varios amigos de alta pasición social, me han estimulado a ello, creyendo que el acopio de datos que contiene será de algún provecho para la formación de nuestra Historia Patria. Así se verá más adelante que no se circunscribe a los estrechos límites de su pequeño círculo, como lo indica el título, sino que se extiende a un gran pueblo, a toda una raza, cuyos hechos han estado envueltos en las sombras del misterio, y que hoy gracias a los descubrimientos empiezan a revelarse.

Sólo falta el concurso de mis compatriotas para la realización de la obra; el sendero ya está trazado y a ellos corresponde decidir si se marcha hacia adelante o si se retrocede ante la desconsoladora palabra de...: ¡imposible!

Cuando escribo estas líneas, muchos de los ancianos que me revelaron sus secretos y sus tradiciones, lo que tuvo lugar en confidencias íntimas, ya duermen en el sepulcro el sueño eterno de la muerte, y antes que el recuerdo se borre de mi mente, lo pongo en el papel con la satisfacción de cumplir con un deber agregando esta página en el libro de nuestra Historia.

Los actuales indios se preocupan poco por su pasado, hasta el extremo de ver con indiferencia sus antiguas tradiciones, y por eso he tenido que luchar con grandes dificultades para llegar a la terminación de estos apuntes; sin embargo, como fiel artista pongo ante los ojos del atento lector, el paisaje histórico tal como yo lo he copiado, sin añadir ni quitar nada, porque esto sería afear la obra con toques apócrifos indignos de un hombre, que sólo desea poner de manifiesto la luz de la verdad.

Hecha esta ligera exposición de mis ideas, penetramos en la sociedad de los indios, para que los sigamos paso a paso en su peregrinación sobre la tierra, y podamos apreciar el valor científico de sus restos arqueológicos, y todo lo demás que ha servido de base a su desenvolvimiento, hasta llegar a nuestros días, llevando en sus manos el estandarte de una relativa civilización.

PARTE ARQUEOLOGICA

PROEMIO

ENTRE los pueblos indígenas que hay en la zona oriental de la República de El Salvador, ninguno encierra en su jurisdicción territorial tantos recuerdos históricos, como Cacaopera.

La vida activa y laboriosa de sus habitantes ha venido desenvolviéndose en medio de las evoluciones del tiempo, dejando en pos de sí la huella indeleble de un progreso realizado en edad muy lejana.

Sus restos arqueológicos y sus costumbres sencillas, sirven hoy de norma para retocar con idénticos colores, el cuadro paradisíaco de su antigua historia. Y no puede ser de otro modo, cuando vemos a ese pueblo mecer su cuna en medio de las delicias del campo, y luego abrir sus ojos a una relativa civilización, reproduciendo casi con la misma pureza las escenas bíblicas de los primeros siglos.

De aquí se deduce que los indios no eran del todo ignorantes, como se cree generalmente; ni tampoco vivían en la indolencia alejados del trabajo. Sus necesidades hicieron poner en acción sus energías y así se dedicaron a todas las faenas en la lucha por la existencia. Tuvieron que cultivar la tierra para arrancar los frutos destinados al sustento y al regalo; que construir habitaciones cómodas, para librarse de las vicisitudes e intemperies del tiempo; que fabricar objetos de arte, para los usos comunes de la vida; que establecer Asambleas, para la solución de los grandes problemes sociales; que levantar altares, para el culto religioso, en honor de sus divinidades; y por último, que cimentar bajo el amparo de las leyes justas, un Gobierno Nacional y progresista, para sostener la integridad del territorio y vengar los agravios de sus agresores.

Todo este conjunto se presenta en la mente del pensador, al contemplar los últimos restos de esas ruinas y los rasgos más someros del genio activo de esa raza.

Sólo es de sentir que en la Conquista, los españoles no hayan fijado la atención en escribir su historia, apreciando para ello sus manuscritos e instituciones, como prueba irrefutable de su adelanto material e intelectual, sino por el contrario, más bien contribuyeron a su destrucción, dejando en la oscuridad los hechos más trascendentales. Por esta circunstancia, lo poco que hoy sabemos es por una tradición incompleta, debido al estado de ignorancia en que se encuentran los actuales indios, que difieren mucho de sus antepasados, en razón de que aquéllos se ilustraron según los adelantos de su época.

Para coordinar todos estos hechos ha sido necesario un estudio dilatado, analizando hasta los detalles más insignificantes, a fin de que la obra resulte, si no del todo exacta, por lo menos bastante aproximada.

Las cosas se conocen por sus cualidades o atributos, como también es un principio de Filosofía, que todo efecto tiene su causa; si la existencia de la luz nos descubre la causa que la produce, ya sea un astro, un incendio o un foco luminoso cualquiera, ¿por qué, pues, las ruinas de edificios, la escritura jeroglífica, las pinturas y los objetos de arte, no nos podrán servir para estudiar el carácter de un pueblo y delinear su historia? También es muy lógico deducir, que esas obras que han sobrevivido a sus artífices al través de los siglos, no fueron ejecutadas por una horda de salvajes, si no por una raza algo civilizada, que vivió como nosotros en constante labor en pro de su bienestar social, y que después, concluida su misión sobre la Tierra, sucumbió al empuje del destino en cumplimiento de las leyes de la inestabilidad humana. Pero ha dejado recuerdos que atestiguan su pasado esplendor: hay monumentos, que hablan de su poderío; hay anales escritos en piedra, que muestran su historia; hay objetos de arte, que descubren sus usos y sus costumbres; hay, en fin, el último resto de esa raza, en las postrimerías de su existencia, que ha abierto ante nuestros ojos el precioso caudal de sus tradiciones...

CAPITULO I

RUINAS DEL ANTIGUO PUEBLO DE CACAOPERA

El primitivo pueblo de Cacaopera ocupaba cuatro llanuras situadas a tres kilómetros al Oeste del pueblo actual. Se sabe por tradición, que los indios abandonaron ese lugar por la escasez de agua en la estación seca, y que los grandes pantanos que se formaban en los inviernos, eran un obstáculo para la marcha progresiva de la población. Lo más probable es que se haya verificado después de un gran incendio que debe haber destruido las casas, por haber sido construidas con madera y paja.

Esos prados están hoy en poder de labradores, que los han cultivado en varios puntos con plantaciones de maíz, caña de azúcar, maguey y huertos de plátanos; pero se nota que en época remota existió allí un gran pueblo, como lo comprueban las ruinas y los vestigios de las casas que hasta el presente han resistido a la acción destructora del tiempo. Los cimientos de esas construcciones son en su mayor parte de figura circular, fabricados con lodo y piedras, y por esta circunstancia, los vecinos los llaman: "*ruedas de compás*".

Se ha averiguado que no conocieron las tejas de barro cocido, y sí las demás obras de alfarería, tales como: vasijas, cántaros, ollas, comales, sartenas, cajetes, incensarios y vasos de varias formas; obras éstas que trabajaban con bastante finura y que hoy sería difícil de imitar. También eran muy hábiles en el arte de labrar piedras; con ellas hacían pilas, morteros y piedras de moler de uso doméstico.

Las llanuras que ocupan las ruinas tienen los nombres de «Llano del Nance», «Pueblo Viejo», «Nueva Esperanza» y «Agua Fría»; todas ellas forman planos desiguales, separados por bordes y prominencias de *traquitos* y *esquistos*. Parece que en las dos últimas existían los panteones, pues en ambas se han desenterrado esqueletos humanos, en cuevas donde han permanecido sin mojarse con las lluvias. «Nueva Esperanza», es una pequeña necrópolis: hace poco tiempo que unos jóvenes descubrieron un sepulcro construido debajo de una roca; el interior era hueco, en figura de bóveda; bajo la cripta natural estaban los huesos de dos esqueletos, que probablemente han de haber sido de hombre y mujer. Noté que el espesor de los huesos del cráneo, era algo superior a los que hoy se sacan en los cementerios, y por las dimensiones de los demás se comprendía que han de haber pertenecido a seres de estatura bien desarrollada, donde se ve que con el transcurso del tiempo la raza ha degenerado. Ahora pregunto ¿serán los actuales indios descendientes de aquéllos, o los huesos en cuestión son de otra raza ya extinguida? Esto está en la incertidumbre, y sólo los jeroglíficos escritos en aquella fecha y el estudio anatómico y antropológico de hombres versados en la ciencia, podrán descifrar el enigma.

Otro sepulcro se encuentra en la «Cueva de Agua Fría»: lo descubrió una señora que por casualidad llegó a ese lugar; vió que una piedra labrada asomaba una parte afuera de la tierra; entonces escarbó y la sacó junto con los huesos de un esqueleto. La piedra era de moler maíz; tenía la figura de un rectángulo regular, algo cóncava en la parte superior, y la inferior estaba sostenida por tres patas de la misma piedra. En otra excavación que se hizo en la misma cueva, se hallaron los huesos de otro esqueleto, y con ellos un vaso de loza fina; su figura era cilíndrica, de color amarillo oscuro y adornado en su contorno con figuras alegóricas.

Estos dos objetos, si bien recuerdo, fueron remitidos a San Salvador el año de 1889. En esa vez también se mandó un *ídolo de piedra*, que se halló en el plan de una arada, en la jurisdicción del pueblo de Torola.

Los dueños de la heredad de «Nueva Esperanza» tienen edificada su casa en el mismo lugar donde hay ruinas antiguas: haciendo unos trabajos de agricultura desenterraron una vasija de barro cocido, que tenía la figura de una copa grande; estaba pintada de colorado y en la parte inferior tenía un aro circular que terminaba en tres patitas. Después en el patio de la casa sacaron a barra una pila pequeña de piedra labrada, de figura rectangular, provista en la parte inferior de cuatro patas de la misma piedra y en los extremos tiene dos apéndices o asas con molduras. Esta pila la obsequiaron al autor de este libro, quien la guarda con estimación, porque más tarde servirá para exhibirla en nuestros museos.

También en otras partes he tenido ocasión de ver objetos que han sido desenterrados en los lugares que habitaron los antepasados,

y que por su forma, su construcción y el material de que están fabricados, se remontan a una civilización extinguida ya con el transcurso de los siglos. Su descripción sería demás porque con ello cansaríamos al generoso lector; como muestra, basta con los que quedan citados.

La más notable de las llanuras es la del «Pueblo Viejo», tanto por su posición central como porque allí tuvo su asiento principal la parte más distinguida de la población.

Al lado del Norte, existían anteriormente los escombros de un gran edificio, que muchos suponían que eran las ruinas de un suntuoso templo; pero es más probable que haya sido la espaciosa mansión del Cacique. En el «Llano del Nance» y «Nueva Esperanza», sólo hay cimientos de casas; en «Agua Fría» hasta éstos han desaparecido.

Al presente se necesita mucha observación para identificar esas ruinas, porque están cubiertas de vegetación y que también las labores agrícolas casi las han destruido: el arado principalmente, ha perdido la mayor parte de los cimientos, que hoy sólo se miran en los terrenos quebrados o en los respaldos de las lomas y collados.

En cuanto a la situación geográfica del antiguo Cacaopera, la que dejo descrita es la aceptada generalmente; sin embargo, hay quienes opinen que estuvo primero en la cumbre del cerro del Tizate, entre las líneas jurisdiccionales de Lolotiquillo y Sociedad: también ahí se miran vestigios de casas y examinando dicho lugar con alguna atención, se descubre *la huella de un pueblo desaparecido.* Sobre ésto no hay datos históricos ni tradicionales que atestigüen la verdad; talvez sería otro pueblo diferente, pero de la misma raza, que en tiempos lejanos se fundieron en uno solo, para establecerse definitivamente en el sitio que hoy ocupa. A principios del siglo XVI, Cacaopera ya estaba en ese mismo lugar, según algunos documentos reales de esa fecha.

CAPITULO II

GRUTA DE CORINTO

Los cacaoperas (1) poseían cerca del pueblo de Lislique, una hacienda de ganado en aquel tiempo con el nombre de «La Cueva», en alusión a una que había en el centro de su extensión territorial. Esta hacienda fué vendida en nueve mil pesos, a varios capitalistas de los pueblos vecinos y allí han edificado el nuevo pueblo de Corinto.

La gruta queda a poca distancia de la población y es un monumento del arte antiguo. El interior está pintado con figuras simbólicas, quizá representaciones materiales de las divinidades que adoraban, o alegorías en honor de los héroes que realizaron grandes hazañas.

Estas pinturas son figuras humanas en varias posiciones y se han conservado intactas hasta la fecha; sólo que los vecinos han ahumado parte de ellas, haciendo incendios de madera en el interior. La cavidad es de regular extensión, casi del tamaño de una casa común; muy clara porque penetra la luz del sol y la entrada está en dirección al Oriente. En los bordes tiene unos agujeros o argollas de la misma piedra, que sin duda servían para colgar hamacas, o talvez adornos, macetas de flores y luces, en los días solemnes de sus alegres fiestas.

¿Sería esta gruta la morada de algún personaje célebre, o un lugar sagrado adonde los indios iban en peregrinación para ofrendar sus tributos a la divinidad? Quizá esto último sea lo más probable: todavía en tiempos posteriores, los cacaoperas, hacían todos los años una romería a ese lugar, que hoy la verifican en otro llamado «La Estancia» por haber quedado «La Cueva» en la jurisdicción y dominio de Corinto.

Examinando con cuidado la galería que decora a esta gruta, se ve que las pinturas son de un simbolismo elevado: está en grupos que cada uno representa una historia, un culto a una leyenda heroica.

Ha sido afición en el hombre retratarse, según es su perfección física; así hicieron los indios en esas figuras que son una imagen de su fisonomía, sólo con algunas variaciones imaginativas, donde el artista tomó en la naturaleza los coloridos necesarios para completar su obra y así poner en alegoría a un ser abstracto o metafísico. Obeciendo a esta licencia artística, los indios dibujaron figuras

(1) Se entiende: los habitantes de Cacaopera.

humanas con rabo, a semejanza de los monos; pero no es porque en realidad las haya habido, sino que lo hicieron para patentizar la fealdad de la imperfección humana, cuando sumergida en asquerosos vicios toca las puertas de la bestialidad o animalidad.

Y casi todos los pueblos de la antigüedad así lo hicieron, para poner un correctivo a los extravíos y debilidades de los hombres. Los griegos ilustraron sus pinturas dando vida en los lienzos a seres imaginarios, como Quimeras, Faunos, Sátiros, Centauros, Harpías, Náyades, Ninfas y otras muchas producciones fabulosas inventadas por su ardiente fantasía, para equilibrar el edificio social poniendo freno a las pasiones; como también con su genio fecundo dieron forma material a sus olímpicos dioses, inmortalizando su nombre con la escultura de sus bellísimas estatuas, que han pasado a la posteridad con las ficticias narraciones de su mitología.

Otro tanto debe haber sucedido en estos pueblos, que como aquél, se hallaban sumidos en la más refinada idolatría.

También no es de dudar que esa pintura antigua tenga alguna relación con la magia, pues es sabido que los indios la practicaban, y para ello, buscaban los lugares más solitarios como lo eran las grutas, los cerros y barrancos.

De sentir es que esta hermosa gruta no haya llamado la atención de los Gobiernos y de los hombres de ciencia, que muy bien debiera figurar en nuestros textos de enseñanza, como un recuerdo histórico de los tiempos precolombinos.

En cierta ocasión la visitó el doctor don Santiago I. Barberena y la describió en un artículo que publicó por la prensa; después de él, nadie se ha ocupado de ella, hasta hoy que se dedican estas mal forjadas líneas.

CAPITULO III

GRUTA DE LA LABRANZA

Esta gruta es una de las curiosidades que Cacaopera tiene en su jurisdicción territorial: es un gran monumento por su valor histórico, el más notable en su género en esta región oriental, pues es una prueba evidente del grado de civilización a que llegaron estos indios, antes del descubrimiento de la América.

Se encuentra al N. O. de Cacaopera, cerca de las hermosas vegas del río de Torola. Para llegar a ella, primero se pasa por un terreno escarpado y una fila de barrancos, de donde se divisa en la parte baja un pintoresco valle: hay allí una cabaña con su rebaño de ganado. A medida que se avanza, es necesario salvar abismos, pasar precipicios y descender por un terreno quebrado poblado de bosques, donde se exhibe una vegetación vigorosa. Cuando se ha llegado al fondo del valle, se extiende hacia el Noroeste una finquita con huerto de plátanos y poblada de árboles frutales, se pasa por la puerta del vallado de la finca, subiendo después una pequeña pendiente, hasta llegar al pie de un barranco donde se ve un paredón de laja como un libro abierto... allí está escrita con jeroglíficos, talvez la historia de esa raza que está ya próxima a extinguirse.

Por el aspecto de la laja y las huellas de la escritura, que parece haber sido trazada con el dedo en una materia blanda, se nota que esa leyenda que en otro tiempo hablaba y es muda hoy para nosotros, ha atravesado el trascurso de muchos siglos.

Lo escrito está en líneas horizontales al suelo hasta la altura de tres metros, poco más o menos: enfrente de este *libro misterioso*, hay una piedra algo grande y casi redonda separada por un espacio, como de cinco metros; también allí se miran jeroglíficos semejantes a los primeros, pero en distintas combinaciones.

Las primeras líneas que están cerca del suelo, han sido desfiguradas o casi borradas por la gente ignorante que a diario visita la gruta, creyendo que esos signos son fierros y marcas de herrar ganado que diseñaron los antepasados.

En la parte baja del frente escrito, hay unos agujeros como hechos con barreno, de diez a doce centímetros de diámetro: es de suponer que hayan servido para colocar luces y adornos en las ceremonias que hacían en honor de sus divinidades; ésto prueba el espíritu religioso de la raza, que era, puede decirse, en lo que hacían descansar el fundamento de la sociedad.

A pocos pasos con dirección al Sur, se encuentra la gruta que en dimensiones es casi igual a la de Corinto, siendo más exten-

sa en lo largo y por consiguiente más oscura. La entrada forma un arco y se desenvuelve en un cañón que se prolonga algunos metros adentro del cerro: yo penetré como diez con un hachón para examinarla minuciosamente y nada hay notable que llame la atención del visitante; sin duda con el tiempo y las grandes hogueras que de continuo han hecho en ella, se borraron las pinturas que la decoraban; sólo miles de murciélagos vuelan en la oscuridad y salen afuera en grandes bandadas. Cuando se mira con dirección a la puerta parece la nave de un pequeño templo con su techo cóncavo. Hay adentro derrumbamientos de *fraguitos* semejantes a piedra litográfica y en un extremo tiene dos pozos pequeños, donde caen diseminadas unas gotas de agua: el interior está cubierto de *estalactitas y estalagmitas* y sólo en las orillas se ven plantas rudimentarias, como helechos, musgos y líquenes.

Enfrente se extiende el soto con su poética arboleda entrelazada con lianas que se cruzan en todas direcciones o formando festones que cuelgan, donde anidan parásitas de flores muy bellas; infinidad de pajarillos de los colores más vivos vuelan de rama en rama, o aletean con gracioso primor, para exhalar después de su arpada garganta, melódicos gorjeos, que contrastan dulcemente con el apacible rumor de la brisa y el potente bramido del caudaloso Torola.

Estos parajes cubiertos de una vegetación exuberante muestran su eterno verdor como en perenne primavera, haciendo resaltar a la vez la rica variedad de sus matices: las flores abren sus nacaradas corolas al blando soplo de los céfiros; se derraman los perfumes en invisibles efluvios y resuenan todas las armonías en las profundidades de los bosques, bajo un cielo azul salpicado de nubecillas de nítidos colores que reflejan la luz temblante del sol naciente o los primeros albores del día... En presencia de estas bellezas, el alma siente una emoción inefable y le parece contemplar los ecos virginales, el tierno idilio que deleitó a nuestros primeros padres, en medio de los encantos embriagadores del paraíso!

Para la gente común, esta célebre gruta nada tiene de interesante; mas, para el hombre de ciencia, hay allí una fuente de testimonios históricos de gran valor, y lo que para otros no es más que un objeto de curiosidad, para él es un monumento de arte, que pone de manifiesto a la humanidad presente, la civilización de otra en la edad pasada.

Los pueblos son como el hombre: pasan por diferentes fases para llegar a su mayor perfeccionamiento; así se ha visto en los anales históricos de todas las naciones: en la India, en Egipto, en Grecia, en Roma, cuyos adelantos han llegado hasta nosotros en sus obras colosales.

La escritura con jeroglíficos era común entre los egipcios, con ellos hacían las inscripciones de los monumentos y los epitafios que escribían en los sepulcros. En las bocas del Nilo, Roseta y Damieta, han sido la clave de que se han servido los sabios para descifrar esa escritura simbólica, y hoy los misterios de esa raza, ya nos son revelados en la Historia.

¿No pudiera suceder otro tanto con la escritura antigua de la gruta de «La Labranza»? Y también ¿no pudiera descubrirse alguna analogía con los jeroglíficos de otros pueblos, para sacar de ahí el hilo de la raza y saber de dónde y cuándo vinieron nuestros antepasados a esta tierra de bendición? Eso será resuelto en el porvenir y quizá en no lejano día... cuando las investigaciones científicas desvanezcan las sombras del pasado y muestren a la faz del mundo los resplandores de la verdad!

¡Oh razas extinguidas! ¡Pueblos borrados de la vida! En otro tiempo vosotros venerábais este lugar como sagrado y nadie hubiera osado profanarlo en vuestra presencia! Entonces vivíais felices celebrando vuestras fiestas religiosas en alegre sociedad, haciendo resonar con la alegría de los bosques, vuestros cantos matutinos! ¡Qué triste y qué solo está ahora vuestro santuario! ¡Antes se albergaban en él seres inteligentes y libres; hoy es guarida de fieras y morada de vampiros, las aves fatídicas de la noche oscura!

¡Oh hermanos del pasado! ¡Vosotros no habéis muerto para nosotros! En los monumentos, en las ruinas, en las obras que os han sobrevivido, vemos todas vuestras energías y se manifiesta la grandeza estética que en otro tiempo arrobó vuestras almas en un deliquio sublime! ¡En las obras de arte aún palpita vuestro corazón! ¡Los pensamientos que vuestras manos trazaron en perdurable roca, como mensajeros del amor y la esperanza, silenciosos hoy, nos hablan en el lenguaje mudo del sentimiento! ¡En esos signos miro correr

vuestras lágrimas mezcladas con hondas quejas, que cubrieron de luto vuestras noches de dolor! ¡También adivino los días alegres y venturosos, cuando soñábais con la felicidad, en medio de las delicias de un encantado paraíso!

Los que leemos en el gran libro de la naturaleza el eterno idilio de los seres, los que admiramos la epopeya infinita de los predestinados a la gloria, vemos reflejar en las pardas grietas de esa laja parlante, una claridad celestial que emana de un foco divino y que en lenguaje místico se llama... ¡amor!...

¡Sí! ¡Vosotros amásteis, sentísteis en vuestra existencia fugaz, el oleaje de llamas con que Dios ha encendido las almas desde los primeros albores de la Creación! ¡Amásteis lo más hermoso que vieron vuestros ojos: *los astros resplandecientes!*, y les rendísteis culto en esta Ermita solitaria...

Han pasado los tiempos en medio de las evoluciones del planeta; vuestros cuerpos fueron consumidos por el ánfora misteriosa de la tierra... pero vuestros espíritus, purificados en la excelsitud del amor divino, viven eternamente en el seno infinito de Dios...!

CAPITULO IV

LLANO DE LAS MESAS, CUEVA DEL CONDE Y POZA BRUJA

Al Noroeste de Cacaopera, allende el río de Torola y cerca del valle Yancolo, se extiende una planicie muy hermosa, donde hay varios hatos de ganado y chozas diseminadas de gentes pobres, que viven de las labores agrícolas: es conocida generalmente con el nombre de «Llano de las Mesas», porque en realidad forma varios planos separados unos de otros por alcores y prominencias.

En una de las extremidades del llano principal, hay un barranco que va en declinio hasta el río; en el respaldo se encuentra una especie de cueva, que no es más que un *túnel natural* formado en la laja y que se puede atravesar de un lado a otro. Cuando se llega al centro de la oquedad, aparece el techo como un puente suspendido en alto; bajo esa faja que es de pura piedra, presenta un recodo donde hay un frontón con jeroglíficos escritos por los antiguos indios. En las inmediaciones se han hallado figuritas de loza fina, piedras labradas y otros objetos de uso doméstico.

Otro lugar notable es la «Cueva del Conde»: los vecinos la llaman así, en alución a una orquídea de ese nombre, que abunda en los árboles de los alrededores. Se encuentra al Noroeste de Cacaopera, entre el valle de Ocote Seco y la cañada de Katancha. Es de vasta extensión y muy oscura: en el interior tiene varios departamentos, que aún no han sido explorados por las dificultades que se presentan y algunos creen que hay profundos abismos que pueden interponerse al paso con peligro de la vida. Sea como fuere, lo cierto es, que a más de la densa oscuridad que reina en ese lugar solitario, es guarida de fieras y animales ponzoñosos.

En esta cueva no hay pinturas ni jeroglíficos; la describo aquí, porque se sabe por tradición que los indios la frecuentaban antiguamente, y puede ser que en ella hayan ocultado sus ídolos y otros objetos, considerados como sagrados a la llegada de los españoles. Según el testimonio, aseguran algunos, que en las riberas del río de Torola, en el punto denominado «Poza Bruja», hay un petroglifo de regulares dimensiones, semejante al que está en la gruta de «La Labranza», y es fama entre ellos que en las noches silenciosas y apacibles ahí se verificaban muchos fenómenos extraordinarios.

CAPITULO V

CERRO DE CUKINCA

No he tenido oportunidad de explorar este cerro, que por tanto tiempo ha exaltado la imaginación de las gentes sencillas y supersticiosas, suponiendo que es un lugar encantado donde moran espíritus, que tienen la propiedad de tomar figura material para aparecerse a los desventurados mortales. Desde la antigüedad, Cukinca es célebre por los cuentos tradicionales que le atribuyen y los muchos *sucedidos* que a diario se han verificado, por causa de los atrevidos que han osado escalarlo para descubrir sus secretos. Ha sido

el punto favorito a donde han acudido los que desean poseer tesoros sin que les cueste trabajo.

Según cuentan las gentes, el solicitante, no tenía más que llegar *a la punta del cerro,* donde hacía la evocación con varias ceremonias mágicas; luego se le aparecía el dueño del encanto, bajo la apariencia de un elegante caballero y entonces se ajustaba el trato, que consistía en recibir grandes riquezas en cambio del alma. Este negocio se aseguraba primero con una escritura firmada con la sangre del interesado, y el ceremonial terminaba con que el supuesto caballero marcaba con su fierro de herrar al sindicado.

Entre el vulgo crédulo e ignorante, corre de boca en boca una lista larga de individuos que de ahí sacaron sus capitales, y que hoy después de muertos vagan errantes en las sombras de la noche, condenados a una miseria extrema, solicitando el rescate de la vida, para salir de penas, porque están sirviendo de tizones en el infierno.

Hasta aquí, la fábula; ahora voy a referir lo que sé por datos de personas fidedignas que lo han visitado, sin quitar ni poner nada a su sencilla narración.

Cukinca está situado al Norte de Cacaopera, más allá de los llanos de Joateca y en la línea divisoria entre esta República y la de Honduras. Allí corre el pequeño río de San Antonio, el cual desciende de la serranía de Juniguara, por un terreno casi intransitable, cubierto de grande y robusta arboleda; se sigue su curso hasta llegar al valle de Azacualpa, en donde forma una gran poza que sólo tiene una entrada por estar rodeada de abismos; al lado Norte se extiende un paredón de laja que en la parte inferior lo bañan las aguas del río; allí, pues, y a varios metros de altura, hay escritura jeroglífica igual o parecida a la que he mencionado en los capítulos anteriores.

A un lado del barranco hay una meseta de piedra donde están dos pozos pequeños de figura circular, que constantemente están llenos de agua, sin notarse a la simple vista de dónde mana.

En otro extremo tiene una abertura y de la parte alta se desprende una gota de agua que al caer y chocar con la estalacmita de la laja, produce un sonido que el eco repite, semejante a la palabra *Cukinca,* de donde se ha originado su nombre.

Pero lo que más llama la atención del visitante, es una pintura de figura humana que está en el centro; la fisonomía es horrible... Tiene cuernos en la cabeza y una larga cola que le pasa arriba del cuerpo; está en una posición sesgada, con un brazo extendido hacia adelante y el otro vuelto atrás. Según me la han descrito los que la han visto, es el facsímile de un mono grande, y por ésto creen las gentes estólidas que es el retrato del diablo.

Esta circunstancia nada tiene de extraño, si se toma en cuenta que en aquella época esas figuras eran comunes, siendo solamente un producto de la imaginación y que servían para representar en alegorías las imperfecciones o las virtudes humanas. También es de notar que desde los tiempos mosaicos es costumbre entre los creyentes de pintar el *ángel caído,* bajo la figura más horrible o ridícula; y aún en nuestros tiempos se exhiben esas figuras en las festividades religiosas, donde el pueblo despliega todo su genio humorístico, oyendo de algún histrión *la antigualla proverbial de la loa del diablo.*

Por otra parte, ¿qué cosas no vemos en la pintura moderna que decora nuestros edificios, como Catedrales, Museos, Teatros, Academias, Gimnasios, donde el artista ha arrancado a su genio creador, para esculpir o estampar en la piedra, la tabla, el lienzo o el bronce, las quimeras más sublimes de su exaltada fantasía.

Sea esta breve explicación una disculpa para los pobres indios; y obsérvese, que la imaginación combinada con el libre albedrío obra según el adelanto intelectual y moral del individuo, y esto es lo que contribuye para educar su sentimiento estético.

No cabe duda que este cerro singular haya sido también un centro social donde los aborígenes hacían sus ceremonias religiosas, como en otros lugares análogos.

CAPITULO VI

CERRO DE KOROBAN

Este cerro queda al Sur de Cacaopera, en la jurisdicción de Lolotiquillo, y lo hago figurar aquí, porque las ruinas que contiene son parecidas a las precedentes y pueden haber tenido un mismo origen.

Es algo elevado y su cima bastante escarpada; puede decirse que es intransitable en casi todo su contorno, porque está rodeado de precipicios, y para subir por el lado del Oeste hay que pasar por una garganta estrecha, o más bien, un pretil de laja donde apenas caben los pies, siendo abismo a uno y otro lado que lo separa del cerro del Tabanco. A este punto tan peligroso lo llaman «El Cantil». Por el lado Este, la ascensión es más fácil, porque se puede ir en caballería, siguiendo el camino del «Portillo de los Quebrachos»; pasa por la cuesta del cerro del «Jolote», atravesando después una cañada, hasta subir a un pequeño plan, donde hay una Quinta; de allí la travesía se hace a pie, pues para llegar a la parte más elevada sólo hay como 200 metros (1).

En este lugar la perspectiva es variada, al par que majestuosa... ¡Qué multitud de panoramas los que decoran los alrededores! Por un lado el extenso valle con su vegetación verdeoscura, donde se miran diseminados varios pueblos y ciudades; la costa del Océano Pacífico, con su línea de soberbios volcanes; el Golfo de Fonseca, con su jardín de pintorescas islas, en las que sobresalen por sus dimensiones la del Tigre, Zacate Grande y Martín Pérez; y por el otro, el vasto horizonte azul que se pierde en las profundidades de la República de Honduras con sus cordilleras y montañas que se suceden unas a otras, como enormes fortificaciones de un ejército de gigantes.

A pesar de las escabrosidades de estos parajes solitarios, la mano regeneradora del hombre ha estampado en ellos su sello cultivando hasta los montes inaccesibles; ha hecho desaparecer los bosques seculares para plantar el maíz y el índigo, la caña de azúcar y el sabroso maniot que muestran su apacible verdor como para significarle el buen éxito de sus esperanzas!

En la cumbre se extiende una altiplanicie tapizada de grama y allí se ven las ruinas de una ciudad antigua, tales como cimientos de edificios y túmulos de piedras (1).

Estos cimientos, en su mayor parte, son de figura rectangular y de regulares dimensiones, habiendo algunos que abarcan una superficie de 15 a 20 varas; hay otros de construcción diferente y tan angostos que sólo tienen 5 varas de ancho por 12 y más de largo. En el lado Norte hay tres túmulos fabricados con lodo y piedras, que probablemente son sepulcros. Sobre el más grande, el Presbítero don Santiago Orellana colocó una cruz y mandó construir un kiosco con techo de zinc, a donde iba con los fieles de Lolotiquillo a celebrar una función religiosa; pero esta devoción concluyó con la muerte de tan virtuoso sacerdote, y el kiosco, dejado en abandono, fué destruido por los rayos.

A poca distancia de las ruinas y descendiendo hacia el Este, se llega a un frontón de laja que parece dosel, donde estaban pintados anteriormente el sol y la luna en medio de otras figuras alegóricas. En la actualidad sólo hay unos pocos jeroglíficos, hechos con pintura colorada; lo demás ha desaparecido por la acción de las lluvias, y que también un morador de ese lugar hizo un horno debajo del techo y ahumó una parte de dichas pinturas. En la base del barranco hay unos agujeros vaciados en forma de cubilete, que han de haber servido para colocar jícaras cuando hacían sus fiestas religiosas; algunos suponen que ese era el altar de los sacrificios (2).

Bajo ese pabellón de piedra, el indio intonso se postró deslumbrado por el esplendor del sol y dedicó todas sus ternuras al astro apacible de las noches. El tiempo, con su mano destructora, ha respetado ese templo misterioso para patentizar a las generaciones que se suceden, los extravíos de la inteligencia humana. Ahora nuestro espíritu, sediento de impresiones, busca en esos signos medio borrados el desenlace del drama, y después de una meditación desesperada, concluye con que no lo encuentra... Pero su dedicación no le es desconocida, y he ahí el primer escalón

(1) La altura de este cerro es de 3.089 pies sobre el nivel del mar, según los cálculos de la Intercontinental Railway Commission, que publicó el Monthly Bulletin of the International Bureau of the American Republics, en el mes de Septiembre de 1904.

(1) De esta piedra hacían los indios los dardos de las flechas y otros instrumentos industriales y agrícolas.

(2) Se habrá fijado el lector que en todos estos altares hay esos agujeros circulares que sin duda desempeñaban un papel interesante en las ceremonias, *lo que prueba la igualdad de ritos.*

que es necesario recorrer para llegar al final de la jornada.

¿Y quién al contemplar esos altares cubiertos de musgo, donde se ha acumulado el polvo de los siglos, no trae a su mente el recuerdo de la raza que los edificó para acudir allí en los grandes conflictos de la suerte, a implorar un socorro o un alivio a sus penas ante su Divinidad favorita? ¿Quién no descubre el noble fin a que fueron destinados, o el alto misterio por el cual se llegaba a la solución del gran problema de la vida? Sí, entonces el sol era un misterio..., un misterio inescrutable que a la inteligencia no le era dado sondear ni comprender. ¡El era la Providencia del Mundo, la Divinidad tutelar de la humanidad! ¡Por él vivían todos los seres, y él era también el que engalanaba la Tierra con bellezas emanadas de su seno!

Los pajarillos lo saludaban al clarear el día con armoniosos cantos; las flores abrían sus perfumadas corolas para recibir su tierna caricia en un tibio beso de amor; los árboles reverdecidos por el aliento balsámico de la primavera se desmayaban al peso de sus dorados frutos, sazonados por él para regalo y delicia de sus hijos: el cervatillo inocente saltaba gozoso sobre la humilde hierba en los intrincados laberintos de la pradera, para ser ofrecido después en sublime holocausto a tan bondadoso dios, y la nítida fuente, orlada de lirios y violetas, brindaba alborozada su agua cristalina, para limpiar en el altar las impurezas que pudieran profanarlo...!

Si este cuadro seductor tenía lugar durante el día, la noche presentaba otro no menos solemne. En el infinito azul, la *casta diva*, ostentaba su hermosura rodeada de un cortejo de brillantes estrellas y a su lado como un centinela iba el hermoso *nixtamalero*, (1) haciendo alarde de su gran esplendor.........!

¡Oh, diosa benigna! Tu presencia jamás llenó de angustia aquellos sencillos corazones! ¡Tampoco amenazaste castigarlos con horrísona tempestad, por el descuido de sus obligaciones sagradas..., y sí, les robaste muchas lágrimas, cuando envuelta en la sombra de la Tierra te creían muerta para siempre!

¡Tú presidiste el nacimiento de tus púdicas vírgenes y presenciaste su martirio, cuando fementidas en sus votos eran conducidas al horrible suplicio...! ¡Y quién sabe, oh madre luna, de cuántas cosas hayas sido testigo, que nosotros ahora, con nuestra débil penetración, no podemos adivinar ni traducir en tus libros de piedra!

Como estas deidades eran tan buenas, juntas y bellas ¿por qué no rendirles culto? ¿Por qué no adorarlas con toda la vehemencia del corazón, con todas las facultades del espíritu? Ellas se repartían el destino de los seres: el sol durante el día y la luna en la noche. ¡Ay de aquellos que nacían o morían cuando estas divinidades no estaban presentes en el cielo! ¡Esos eran hijos de la sombra; su destino lo marcaba la fatalidad; su muerte era espantosa y después... irían a la *tiniebla eterna!*

Tal era, trazada a grandes rasgos, la creencia religiosa de aquellos tiempos; el amable lector perdonará esta pequeña disgresión, aunque necesaria al objeto de este libro. Así se estimará mejor *la elevación de ideas de estos indios*, muy superiores a las sectas de otros pueblos que adoraban los animales, los árboles y las piedras, y que, por otra parte, en sus ritos abominables hacían sacrificios humanos en aras de esos seres inferiores, lo que hoy causa horror al verlo consignado en la Historia.

(1) Así llamaban las gentes del pueblo al planeta Venus.

CAPITULO VII

SINOPSIS HISTORICA DE LA CIUDAD DE KOROBAN

Según la tradición de los indios del pueblo de Gotera, hoy ciudad de San Francisco, en tiempos remotos existió al Noreste de aquella población, una opulenta ciudad llamada *Korobán*, donde residía un Cacique y grandes señores; los demás pueblos vecinos eran sus aliados y mantenían con ellos relaciones de amistad y comercio; los habitantes eran numerosos *y rendían culto al sol y la luna*, como los antiguos peruanos, considerando estos astros como divinidades celestiales. Ignoraban la causa por qué fué abandonado ese lugar, que probablemente ha de haber sido en los tiempos próximos a la Conquista, como se infiere por el estado y naturaleza de sus ruinas. Después, los últimos restos de los mismos indios, fueron a establecerse en las orillas del Río Grande, donde fundaron el pueblo de Gotera. Esta relación la basaban en el testimonio de sus progenitores, y ellos la re=

ferían como para probar la nobleza y distinción de su descendencia.

En esto puede haber un fondo de verdad, pues todavía en tiempos posteriores los indios de los demás pueblos reconocían la supremacía de Gotera.

Pero ¿de dónde vinieron los fundadores de la extinguida Korobán? He aquí una cuestión difícil de resolver, como lo es el origen de los demás pueblos americanos; sólo sé, que al dirigir el pensamiento a esos tiempos remotos, se presenta como un hecho real e indiscutible, la afinidad de razas, por la similidad de costumbres y la identidad de los restos arqueológicos.

La historia refiere casos singulares sobre la amalgama de razas en estas comarcas, y ya que viene al caso, voy a relatar uno que tuvo lugar entre los indios de Chaparrastique, hoy San Miguel.

En cierta ocasión, por agresiones hostiles, declararon la guerra a los habitantes de allende el Goascorán: cuando los dos ejércitos estaban frente a frente, en vez de combatir quedó la ofensa inulta, porque arreglaron la paz con un tratado de amistad, haciendo que sus hijos se unieran mutuamente, lo que verificaron fundando una nueva ciudad en el punto de la disputa, a la que dieron el nombre de Nacaome, es decir, dos carnes (1).

¿No sucedería otro tanto en estos pueblos, cuya fusión se haya operado en siglos remotos, y que después obedeciendo a *causas políticas,* se hayan separado para formar nuevos grupos? Los indios del pueblo de Lislique, en el departamento de La Unión, hablan el mismo idioma de los cacaoperas, sólo con pequeñas variaciones en el tono de la pronunciación y el cambio de significado en algunas palabras. ¿No serán, pues, los lisliques un desmembramiento de los cacaoperas y éstos de Korobán? La tradición calla en este punto y sólo la filología nos descubre la afinidad de raza, en los rasgos más salientes de su lengua y sus costumbres.

Que estos pueblos estuvieron en íntimas relaciones, no cabe la menor duda. Su posición geográfica en un circuito como de veinte leguas de diámetro, hace imposible que hayan vivido en el aislamiento. Lo mismo que el progreso realizado, ya modificando las costumbres, ya introduciendo innovaciones y reformas en las instituciones, o ya desarrollando las industrias, las artes y las ciencias denotan relaciones internacionales de alta trascendencia política; viajes instructivos por países más civilizados, o jiras continentales de gran mérito científico, y por último, exquisito tacto social para vivir independientes de otras naciones más poderosas, manteniéndose en una esfera de acción sostenida con heroísmo por medio del valor y del trabajo.

(1) Nacaome, que es la voz primitiva, es palabra compuesta de Nácat, carne y ome dos.

Pero el rasgo más característico era la separación de *castas,* que prohibía severamente el enlace de unos pueblos con otros de distinto origen, y en eso consiste que aún hasta el presente, no olviden esa costumbre, considerando la mezcla como un delito contra la raza. Así se observa en nuestros pueblos indígenas que, aunque estén cerca y vivan en contacto, no se revuelven ni confunden, evitando *todo lazo carnal* que pueda de algún modo modificar su organización física, o causar grandes trastornos en sus usos y afecciones morales. De aquí que haya diversidad de idiomas en una misma comarca, y que las costumbres también cambien de un pueblo a otro; lo mismo que las facultades intelectuales, que en unos indios se manifiestan elevadas, en otros, casi nulas, llegando su rudeza hasta tocar los límites de la idiotez... Unos son vivos, inteligentes, trabajadores y de índole afable; otros, haraganes, desidiosos, zopencos y mal intencionados. Pero también es notorio que en estos pueblos de indios es caso muy raro encontrar uno que no tenga una profesión útil, o una industria lucrativa, que les dé vida propia y los mantenga hasta el presente en un estado de relativa independencia: muchas de sus costumbres están en abierta oposición con las leyes del Estado, y más, con el sello que la moderna civilización imprime en los pueblos que marchan triunfantes hacia un glorioso porvenir.

Por las anteriores razones, creemos sin temor de equivocarnos, que la antigua ciudad de Korobán era el núcleo de esa raza singular, cuyos últimos restos encontramos en Cacaopera y Lislique, (1) y que para sintetizar en la historia, se ha bautizado con el nombre de *raza Lenca o Pisbi,* como su armonioso idioma.

(1) Los indios de Gotera casi se han extinguido a medida que se han civilizado; los pocos que han quedado, viven en los suburbios y en las fincas rurales dedicados a las labores agrícolas; y Gotera, que en la antigüedad ejerció la hegemonía en los demás pueblos, también ahora goza de superioridad, figurando como Capital del departamento de Morazán, con el honroso título de Ciudad de San Francisco.

PARTE ETNOLOGICA

PREAMBULO

PARA mayor claridad y que esta obra tenga un orden cronológico arreglado, voy a dar principio a esta parte narrando las antiguas costumbres, de las cuales muchas están consignadas en nuestra historia; así se comprenderá mejor el origen de las que todavía practican. Comencé por las ruinas, enseguida describí las grutas, después exploré los cerros; ahora voy a sacar en relieve lo demás que falta, para completar este imperfecto trabajo.

Véase, pues, cómo vivían los indios en aquel tiempo feliz, cuando el tormento de un yugo civilizador aún no había tocado a las puertas de sus hogares; mirémosles todavía con la sonrisa en los labios y la esperanza en sus corazones, alimentando en sus almas el dulce sueño de un venturoso porvenir, mientras se llega el despertar de un día eterno en que un pueblo heroico y más poderoso, *les quita su libertad en cambio de una nueva era de progreso.* (1)

(1) A la luz de la verdad, son innegables los bienes que la Conquista proporcionó a estos pueblos; pero los indios, apegados de un modo supersticioso a sus prácticas genuinas, *la consideraron como un gran mal,* porque minaba por su base, el edificio que ellos habían levantado.

ETOPEYA DE CACAOPERA

CAPITULO I

GOBIERNO E INSTITUCIONES

El Gobierno de este pueblo lo representaba un Monarca, que llevaba el nombre de Cacique, (1) quien a su vez tenía otros empleados inferiores que se llamaban Huyás; (2) éstos ejercían el mando civil y militar, hacían cumplir las leyes y administraban la justicia con arreglo a la voluntad del Soberano.

Para la resolución de las grandes cuestiones políticas y sociales, había una Junta o Consejo, compuesto de nobles y principales.

Las leyes eran promulgadas por *pregones* que tenían su verificativo en los lugares más públicos, y sus disposiciones las acataban los súbditos sin ninguna reserva; si alguna vez resultaba que eran calificadas como arbitrarias, injustas o anti-patrióticas, en el mismo acto eran reconsideradas por la Junta de Principales, y con las modificaciones necesarias, se ponían de nuevo en todo su vigor y fuerza.

(1) Nombre que significa: Jefe Supremo, Militar y Noble. Que hubo Cacique en este pueblo, se comprueba con sus ruinas; y más, con su antigua organización civil y administrativa, cuyas prácticas han llegado hasta nuestros tiempos al través de las generaciones, como se verá en las páginas que siguen.

(2) Se traduce, Mandarín; así llaman hoy a los Alcaldes.

En caso de guerra, el Cacique se ponía a la cabeza del ejército, y ataviado con sus insignias honoríficas, marchaba a los campos de batalla.

Sus armas eran flechas y hondas, con lo que lanzaban proyectiles a largas distancias; su instrumento bélico, el *bututo* o bocina, que regularmente lo hacían de un *caracol de mar.* La divisa militar se componía de morriones y turbantes, adornados con plumas de quetzal y guacamayas. (3) Su táctica era la astucia: velaban el sueño a sus enemigos y, al menor descuido, acometían dando grandes gritos y descargando sobre sus contrarios una lluvia de flechas y piedras que casi siempre los hacía dueños del triunfo.

La política exterior la ejercían emisarios de la clase más distinguida, que en cumplimiento de su elevada misión, llevaban ricos presentes a su destino; pero eran desconfiados, y por eso, siempre mantenían *espías* en los lugares sospechosos, que pasaban bajo la

(3) Estas aves de vistosos colores y largo plumaje, todavía hay en la montaña de Juniguara cerca del pueblo de Joateca.

apariencia de comerciantes, agricultores o emigrados. Cuando el caso llegaba, eran los que llevaban los primeros rumores de la guerra, y entonces se rompían las hostilidades con una lucha sangrienta y mortífera.

La campaña concluía con un tratado de paz, donde se indemnizaba de algún modo al vencedor, y en señal de amistad y como una prueba de reconciliación, levantaban montones de piedras o plantaban árboles en medio de alegres y ruidosas fiestas ([1]).

El Cacicazgo o Poder Supremo, era hereditario y sólo podían ejercerlo los nobles y valientes. Los de abolengo distinguido no podían, en ningún caso, contraer matrimonio con los de la clase inferior; pero éstos podían ascender a la nobleza por su valentía en los combates y por el relevante mérito de sus virtudes.

Era prohibida la poligamia y el concubinato lo miraban como una imperfección social; a los infractores los hacían sufrir las penas más severas. El adulterio lo castigaban poniendo al culpable en manos del agraviado, para que éste ejecutara su venganza conforme su voluntad, aunque algunas veces se concedía el perdón cuando mediaba algún impedimento físico o moral.

A los criminales les aplicaban la pena, según el grado del delito cometido; pero a los homicidas y sacrílegos siempre los ultimaban desbarrancándolos en los abismos.

El mayor y más escandaloso de los delitos era la traición; su influencia perniciosa contaminaba a toda la familia; al convicto de este alto crimen no le permitían ni los honores de la sepultura; su cadáver, expuesto en el lugar más sucio, era escarnecido por el público y servía de ejemplo saludable a la sociedad.

Afortunadamente en aquel tiempo venturoso estos países gozaban de tranquilidad y los traidores eran escasos; no como ahora que abundan y hasta se sientan en el solio del *Poder*, donde con mayores bríos siguen causando el mal o sus semejantes o labran la ruina completa de su Patria...!

¡Ojalá fuera destruida esa plaga en las *Repúblicas democráticas de la América Española!*

(1) En algunos lugares todavía se miran esos montones de piedras, que por cierto son muy diferentes a los túmulos o sepulcros, construidos con el mismo material. Es probable que éstos hayan servido de mojones, para señalar las nuevas posesiones adquiridas por el triunfo.

CAPITULO II

RELIGION

Es proverbial el espíritu religioso que distinguía a los antiguos indios, que daban a todas sus ceremonias un carácter solemne y divino.

La religión era mezclada en todos los actos sociales, y considerada como una ley suprema, llevando sus prácticas hasta la más refinada superstición.

Según se observa en las figuras y esquemas que hay en las grutas, lajas y piedras, profesaban el *Sabeísmo*, combinado con otros ritos, como *el culto de los ídolos y la necrodulia*. Creían en la inmortalidad del alma, en las penas y premios de la otra vida y en la perfección moral del individuo, para llegar a su completa felicidad; pero también eran adictos a las brujerías, a los sortilegios y hechicerías, con lo que atacaban a sus enemigos, haciéndoles aparecer en el cuerpo enfermedades extrañas y turbándoles el reposo con la aparición continua de *fenómenos espirituales*, conocidos generalmente con el nombre de *espantos*.

Hacían litación al pie del altar, con cuadrúpedos y aves, y lo perfumaban con resinas aromáticas que extraían de algunos árboles y que ponían sobre brasas en un incensario de loza. El pavo común o chompipe, era una ave sagrada, la criaban con mucha estimación y les servía para sus sacrificios honoríficos.

Cuando alguno resultaba loco, era que había tenido *susto*, ([1]) y por eso, había *perdido el espíritu;* entonces iban en procesión al lugar donde la enfermedad había tenido origen, y ahí hacían algunas ceremonias nigrománticas, quemando al mismo tiempo gomas olorosas, con lo que *levantaban el espíritu* y obtenían la curación del enfermo.

Los Ministros de la religión, eran los Misilanes, (varón del sol) que hoy les dan el nombre de Autores. Estos se ocupaban en

(1) He procurado emplear en este libro, sus mismos términos o provincialismos, para la mejor interpretación de mis lectores.

practicar las ceremonías concernientes al culto y eran tratados con mucho respeto y reverencia. A las mujeres consagradas al servicio religioso, las llamaban Yorraicús, (doncellas de la luna), hoy las nombran Tenances, y su oficio era adornar el altar v mantener encendidas las luces, como las Vestales de los antiguos romanos. Para la iluminación rara vez hacían uso de hachones de ocote, sino de una especie de velas que fabricaban *de cera negra de colmena:* esta costumbre la tienen todavía y a esas velas les llaman *barretas.*

El matrimonio se efectuaba de los diez a los doce años de edad y era ajustado por los padres de los novios, que las más veces éstos no se conocían antes, sino hasta el día de la boda. Las ceremonias y las fiestas duraban varios días y después el padre del joven se llevaba para su casa a los recién casados y seguían viviendo con él, como si ambos hubieran sido sus hijos. En este punto se ha querido desacreditar a los indios, atribuyéndoles prácticas inmorales o incestos abominables; pero todo no es más que una impostura de los enemigos de la raza americana.

La costumbre de unir en matrimonio a los hijos desde la infancia tenía por objeto un fin moral de alta trascendencia: despertar en sus tiernos corazones un amor puro que en el curso de la vida asegurara su porvenir con la fidelidad y honestidad de la unión conyugal, evitando así que los jóvenes se entregaran a vicios licenciosos y repugnantes, por más ilegales o indecorosos.

El misterio de la muerte era venerado como un dogma religioso. Cuando moría alguno, fuera principal o de la clase común, era velado por sus parientes y amigos, que lo bañaban y lo ataviaban bien con sus *mejores prendas,* para que marchara a su última morada. Durante la noche lo tenían en pie o sentado en un banco, como si hubiera estado vivo, mientras los acompañantes se entregaban a la bebida de chichas y a comer abundosamente toda clase de golosinas. Al siguiente día sepultaban el cadáver con todos los objetos que había usado en vida, como instrumentos de labranza, vasos, flechas, etc. A las mujeres las enterraban con la piedra de moler maíz y sus trastos de cocina; y es por eso que hoy se hallan todas esas cosas en los sepulcros.

El duelo duraba unos pocos días, y en ese tiempo cuidaban la casa con religioso recogimiento y dejaban por la noche, en un lugar apartado, un vaso lleno de agua, comidas y frutas, para que se regalara el espíritu del difunto.

Hecho todo lo concerniente a los funerales, las cosas volvían a su nivel común para entregarse de lleno a las faenas de la vida, sin demostrar en sus semblantes la menor huella del pesar, que pocos días antes había herido a sus corazones.

CAPITULO III

CIENCIAS, ARTES E INDUSTRIAS

La ciencia de estos indios puede decirse que era rudimentaria, si es que puede llamarse ciencia al conjunto de conocimientos necesarios sólo para los usos comunes de la vida. Que eran fieles observadores de la naturaleza, es innegable; porque de otro modo no hubieran realizado el grado de progreso a que llegaron.

La ciencia la poseían solamente los Ministros de la religión y los Nobles, que eran los que calculaban el tiempo, arreglaban las leyes, modificaban las costumbres y hacían la curación de los enfermos; que para eso tenían conocimiento de los cambios siderales, estudiaban la índole e inclinación de los habitantes y sabían las virtudes terapéuticas de algunas plantas y resinas, bálsamos vegetales y aceites que sacaban de los animales selváticos.

La Magia era para ellos la primera de las ciencias; y así, no era el patrimonio de muchos sino de unos pocos y para ello debían investir un carácter de dignidad exento de vulgaridades. He dicho en otra parte de este libro que estos indios creían en la inmortalidad del alma, y en eso no hay exageración: para algunos que ignoran la Historia les parecerá extraño, considerándolos destituidos de toda idea metafísica; pero basta un ligero examen analizando sus prácticas, para salir del error. *La evocación de los espíritus* formaba parte del ritual, y así los vemos rendirle una especie de culto en sus ceremonias religiosas, como lo hacían algunos pueblos de Asia, Africa y la Oceanía. De este *principio invisible e inteligente* se servían para la curación de los enfermos. En las imperfecciones

morales hacían una ceremonia que ellos llamaban *obligación*, y que consistía, en un sacrificio honorífico y una procesión de penitencia: hacían los exorcismos necesarios en medio de zahumerios, y así quitaban la causa de la enfermedad, que casi siempre la atribuían a la *influencia de los malos espíritus*.

Analizando detenidamente sobre sus doctrinas filosóficas, se hace casi imposible que no hayan tenido alguna noción de un *Principio Eterno, Creador y Gobernador de todo lo que existe;* aunque de ello no encontremos ninguna huella en sus manifestaciones materiales, y sí en sus ideas metafísicas, de las cuales muchas están hoy envueltas en las sombras del misterio.

Conocían las revoluciones de algunos astros, y les servían para medir el tiempo y guiarse con acierto en sus labores agrícolas. Con este fin, durante el curso del año, observaban con mucho cuidado el movimiento aparente del sol por las constelaciones del Zodíaco y fijaban el equinoccio de primavera en la constelación de Tauro, es decir, en las Cabritas, a las que ellos llamaban *Sáva*. Cuando el sol tocaba este punto, era seña infalible que empezaban las lluvias.



Jeroglíficos de la gruta «La Labranza».

No tenían un sistema completo de contabilidad, pues para sus negocios comerciales o permutas, contaban sólo por *manos;* el tiempo por *soles*, como por ejemplo: un sol, era igual a un día; y seis manos de soles, a treinta días o un mes. Este sistema es el Quinario o lunación, cuya base es cinco, empleado en la mayor parte de los pueblos aborígenes de la América, y con él llegaban a contar regulares sumas, como se verá en la siguiente tabla:

IDIOMA LENCA	CASTELLANO
Tibás	1
Burro	2
Guabdá	3
Botarro	4
Panacás	5
Panacás tibás	6
Panacás burro	7
Panacás guabdá	8
Panacás botarro	9
Burro panacás	10
Burro panacás tibás	11
Burro panacás burro	12
Burro panacás guabdá	13
Burro panacás botarro	14
Guabdá panacás	15
Guabdá panacás tibás	16
Guabdá panacás burro	17
Guabdá panacás guabdá	18
Guabdá panacás botarro	19
Botarro panacás	20
Botarro panacás tibás	21
Botarro panacás burro	22
Botarro panacás guabdá	23
Botarro panacás botarro	24
Panacás-pánacam	25
Panacás tibás-pánacam	30
Panacás guabdá-pánacam	40
Burro panacás-pánacam	50
Burro panacás burro-pánacam	60
Burro panacás botarro-pánacam	70
Guabdá panacás tibás-pánacam	80
Guabdá panacás guabdá-pánacam	90
Botarro panacás-pánacam	100

Para mayor claridad véase traducida literalmente la anterior tabla.

Uno	1
Dos	2
Tres	3
Cuatro	5
Cinco o una mano	6
Cinco y uno	6
Cinco y dos	7
Cinco y tres	8
Cinco y cuatro	9
Dos cincos o manos	10
Dos cincos y uno	11
Dos cincos y dos	12
Dos cincos y tres	13
Dos cincos y cuatro	14
Tres cincos o manos	15
Tres cincos y uno	16
Tres cincos y dos	17
Tres cincos y tres	18
Tres cincos y cuatro	19
Cuatro cincos o manos	20
Cuatro cincos y uno	21
Cuatro cincos y dos	22
Cuatro cincos y tres	23
Cuatro cincos y cuatro	24
Cinco manos	25
Seis manos o cinco y uno de manos	30
Ocho manos o cinco y tres de manos	40
Diez manos o dos cincos de manos	50
Doce manos o dos cincos y dos de manos	60
Catorce manos o dos cincos y cuatro de manos	70
Dieciséis manos o tres cincos y uno de manos	80
Dieciocho manos o tres cincos y tres de manos	90
Veinte manos o cuatro cincos de manos	100

De la Geometría tenían idea de algunas figuras con el trazo de líneas y superficies. Así vemos que a menudo hacían uso de líneas rectas, curvas y quebradas; de ángulos, triángulos, cuadriláteros y rectángulos; la circunferencia con sus diámetros y radios; el segmento, la cuerda y la tangente; el polígono, el cilindro, el cono, etc. En los jeroglíficos y en sus obras de arte se hallan todas estas aplicaciones de las figuras, y es de advertir que las sujetaban a cierta medida dada, para su perfección simétrica.

La escritura era por medio de jeroglíficos, de la que se conservan algunos restos grabados en lajas y piedras; lo más extraño es que los actuales indios no pueden descifrarlos: con el trascurso del tiempo perdieron la clave. Sin duda los españoles, para apartarlos de la *idolatría*, los hicieron olvidar su propia escritura para enseñarles otra más correcta, como lo era la castellana, y de este modo inclinarlos al culto católico, que era en lo que basaban el objeto principal de la Conquista. Y para ello tuvieron que luchar con muchas dificultades, y que mezclar en las ceremonias religiosas bailes de enmascarados, con sonajas y cascabeles, donde relataban historias fabulosas entre *moros y cristianos*, que era el plato del día en aquella época. Por eso es que todavía se ve esa costumbre en los pueblos de indios, que es más bien española que americana.

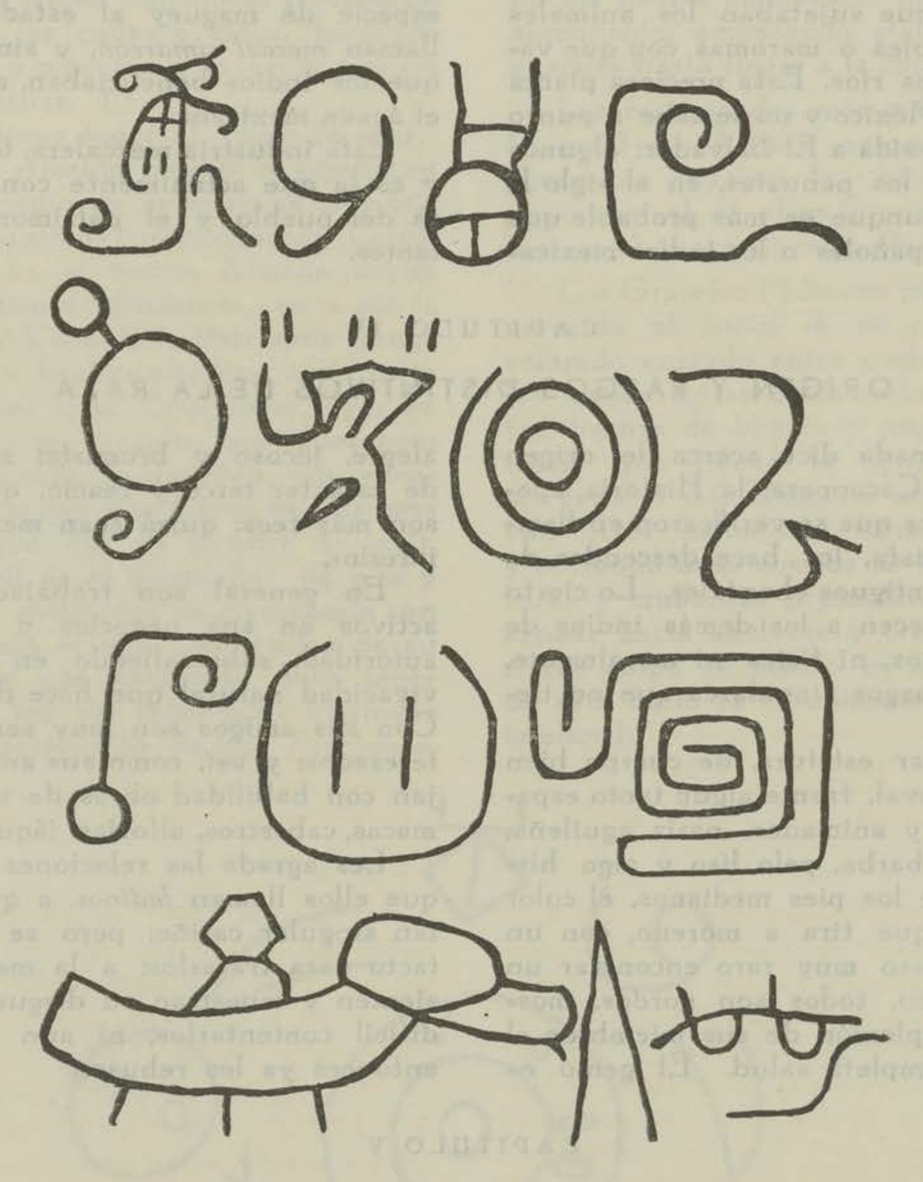
La suntuosidad de los nuevos templos, superiores en todo a sus toscos altares de piedra, y por otra parte, los dogmas sublimes del catolicismo, borraron de sus espíritus, no sólo su escritura sino también sus antiguas creencias, para adorar con todo el fervor de sus corazones al verdadero Dios.

De las artes liberales conocían la pintura y la música, pero de un modo embrionario (1).

Sus pinturas se han conservado intactas hasta el presente, siendo notorio que han prevalecido algunos colores, como el azul y colo-

(1) Hasta la fecha no se han hallado en las ruinas obras esculturales de gran mérito artístico; labraban piedras finamente para hacer objetos de uso común, pues es probable que también hayan fabricado ídolos y vasos sagrados, como lo hicieron otros pueblos quizá menos civilizados.

rado; sus creaciones imaginativas sólo se limitaban a la formación de bosquejos de figuras humanas, de animales y esquemas, para la representación de cosas inmateriales o exponer ideas metafísicas. También pintaban alegorías alusivas a los héroes o a sus dioses, como las que se miran en la Gruta de Corinto y las que hay en el altar del cerro de Korobán.



Jeroglíficos de la gruta «La Labranza»

La música estaba en pañales; sus instrumentos eran el pito, la chirimía y otros, y el tamboril. Al compás de sus sonatas, se entregaban a los placeres del baile, y así hacían honores a los caciques y solemnizaban sus fiestas religiosas.

En las artes de alfarería eran diestros y muy hábiles; sus obras, fabricadas con esmero y simetría, descubren un gusto estético elevado y una solidez digna de encomio, que después de estar enterradas tanto tiempo, se han sacado intactas de las ruinas, como si fueran hechas recientemente; es de admirar que en los trastos de loza las pinturas y dibujos no se hayan borrado con la humedad y la acción química de la tierra, durante tantos siglos.

En la agricultura dedicaban su mayor atención al cultivo del maíz, la yuca, el plátano y gran variedad de árboles frutales; pero el *cacao* constituía toda su ambición y lo cuidaban con esmero, porque, a más de su bebida sabrosa y nutritiva, representaba un valor intrínseco: *era moneda efectiva* y con él hacían sus negocios comerciales, en el sistema de manos, como lo dejo apuntado arriba [1].

(1) En un documento que obra en el Archivo Municipal consta que en el siglo XVII los indios tenían grandes cacahuatales en un terreno comunal. Yo supongo que el nombre del pueblo, de ahí puede haberse originado.

De las plantas industriales tenía la preferencia el maguey: de sus fibras tersas y flexibles fabricaban las hamacas donde dormían; los morrales en que recogían sus frutos; los cordeles con que sujetaban los animales salvajes, y los cables o maromas con que vadeaban los grandes ríos. Esta preciosa planta es originaria de México y no se sabe a punto fijo cuándo fué traída a El Salvador; algunos opinan que fueron los nahuates, en el siglo II de nuestra Era, aunque es más probable que hayan sido los españoles o los indios mexicanos que acompañaban al Conquistador Pedro de Alvarado.

En esta región de la República, y principalmente en Cacaopera, siempre ha habido una especie de maguey al estado silvestre, que llaman *mezcal cimarrón,* y sin duda ese era el que los indios beneficiaban, antes de conocer el ágave mexicana.

Esta industria mezcalera, todavía prevalece y es la que actualmente constituye la riqueza del pueblo y el patrimonio de sus habitantes.

CAPITULO IV

ORIGEN Y RASGOS DISTINTIVOS DE LA RAZA

La tradición nada dice acerca del origen de los indios de Cacaopera; la Historia, apoyada en los hechos que se verificaron en tiempo de la Conquista, los hace descender de una rama de los antiguos chontales. Lo cierto es que no se parecen a los demás indios de los pueblos vecinos, ni física ni moralmente, pues presentan rasgos singulares que no tienen los otros.

Son de regular estatura, de cuerpo bien formado, cabeza oval, frente algún tanto espaciosa, ojos vivos y animados, nariz aguileña, sin nada o poca barba, pelo liso y algo hirsuto, las manos y los pies medianos, el color trigueño pálido que tira a moreno, con un cutis fino. Es caso muy raro encontrar un indio que sea flaco, todos son gordos, mostrando en la complexión de sus miembros, el tinte de una completa salud. El genio es alegre, jocoso y bromista; son contados los de carácter terco y reacio, que regularmente son más feos; quizá sean mezcla de otra raza inferior.

En general son trabajadores, diligentes, activos en sus negocios y obedientes a la autoridad; sobresaliendo en casi todos una vivacidad natural que hace difícil engañarlos. Con sus amigos son muy serviciales y desinteresados; y así, como sus antepasados, trabajan con habilidad obras de mezcal, como hamacas, cabestros, alforjas, jáquimas y morrales.

Les agrada las relaciones con los blancos, que ellos llaman *ladinos,* a quienes manifiestan singular cariño; pero se necesita mucho tacto para tratarlos: a la menor falta se resienten y muestran su disgusto, y después es difícil contentarlos, ni aún con regalos que entonces ya los rehusan.

CAPITULO V

MODERNAS COSTUMBRES

Como he dicho anteriormente, en este pueblo han prevalecido algunas de sus costumbres primitivas, hasta nuestros días; lo que se explica considerando que los indios las miran como un precioso legado de sus antepasados y que el deber les obliga a no olvidar jamás.

Así les parece vivir felices... Sólo les preocupa el avance que toma cada día la ola civilizadora del siglo, que miran como una sentencia a muerte de su propia raza. Y en ello tienen razón, pues es una verdad evidente que la raza blanca va destruyendo a las demás, donde quiera que enarbola su estandarte, el cual tiene por lema: *libertad y progreso.*

En la época de la Conquista mezclaron con sus costumbres algunas ceremonias de la *antigua usanza española,* y como hasta el presente todavía las practican, de ellas voy a ocuparme en este capítulo.

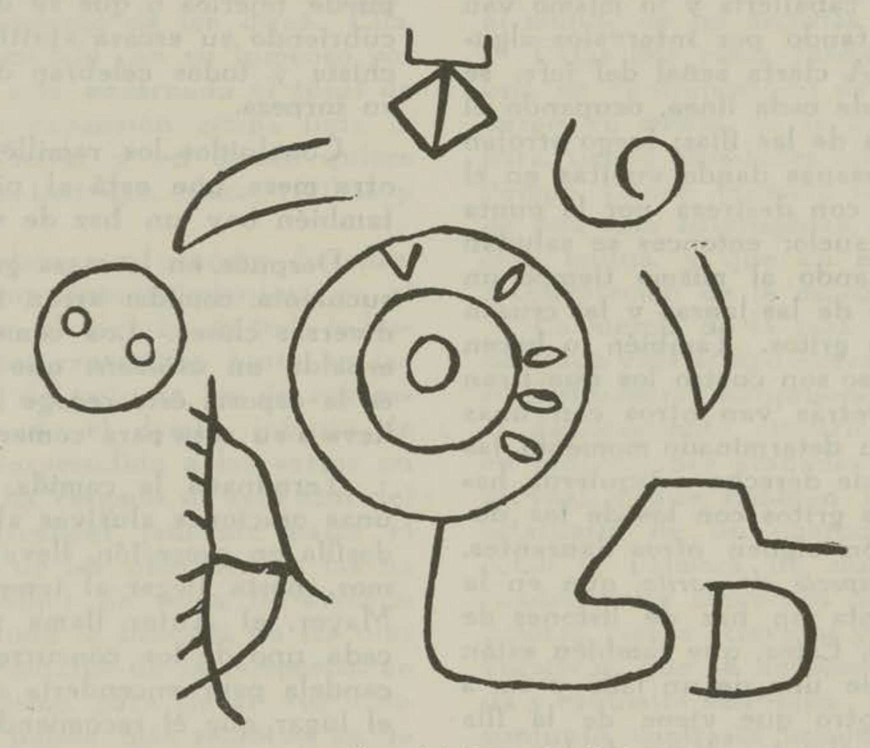
El primero de Enero de cada año se celebra una función religiosa que generalmente llaman «Fiesta de Año Nuevo». Entonces tienen lugar los bailes de los danzantes: éstos van vestidos con saco, llevando la cara envuelta con un pañuelo colorado y en las manos un *chinchín* de jícaro montés, que suenan al compás de la música; en la cabeza ostentan un vistoso morrión de plumas de

guacamayas. Otros van enmascarados, con trajes de hombre o mujer, llevando en las manos un *azote*, con que amenazan a los muchachos, que les hacen ingeniosas travesuras. Así andan por las calles y casas, haciendo miles de muecas y piruetas a la gente que los sigue para divertirse. (1)

En ese día tiene lugar el *"tope de vara"*, es decir, que el Alcalde *saliente* se avista con el *entrante*, en medio de ceremonias muy originales y de obsequiosos cumplimientos. Cuando ésto ha pasado, el nuevo Alcalde, acompañado de los demás Munícipes, va a oír la misa para que el Cura de la Parroquia ponga en sus manos un bastón alto que en la parte superior tiene una cruz. Esto tiene lugar en el altar mayor, y ese bastón, que ellos consideran como sagrado, lo guardan con veneración en un altarcito que hacen en una casa especial a la que dan el nombre de *celda*. El mayor alguacil es el guardador de ella y tiene la estricta obligación de mantenerla con luces durante todo el año, con fondos de su peculio; por eso, ese empleado debe tener algún caudal y ser de reconocida honradez para el buen desempeño de sus funciones. En este pueblo, los ciudadanos que ya han servido dos años de Alcalde quedan excluidos del servicio para el resto de su vida; y no los demás empleados, que van por escala ascendente, empezando algunas veces de alguaciles hasta llegar a la categoría de alcaldes.

Las festividades más solemnes son las del 1°. y 15 de Agosto; entonces es cuando se ponen en práctica los bailes más curiosos, como son: el de «Los Gracejos», «Los Negritos» y el juego de «La Partesana».

Los Gracejos (2) llevan puesta una máscara parecida al *hocico de un cerdo*, un pañuelo colorado cruzado entre pecho y espalda y en las manos agitan temblorosamente unas sonajas, hechas de bejuco y pequeñas láminas de metal, que tienen la figura de una argolla alargada, o más bien, de una elipse. Detrás van otros bailadores, formando en dos filas y portando unas *espadas de huacal;* hacen posturas y mudanzas presentando la punta de la espada hacia adelante y cruzándolas con un suave golpe *de tiempo en tiempo*. La música de este baile es la chirimía y el memorable tamboril.



Figuras y Jeroglíficos del Cerro de «Korobán».

Los Negritos van bien vestidos, con levitas o sacos de color; en las pantorrillas se ajustan unas polainas de cuero adornadas con cascabeles en sus partes laterales, tienen los pies descalzos y llevan en los talones dos *enormes espuelas de campanillas*. Estos no se cubren la cara: cuando van a bailar, lo que hacen al compás del pito y el tamboril, for-

(1) Este es el baile de «Los Plumeros».

(2) Este baile ya está quedando en desuso.

man en dos filas, una enfrente de la otra o hacen dos semicírculos y el *Negro Mayor* ocupa la cabeza. El baile se ejecuta por parejas, uno de cada línea o fila y ocupan el centro; suenan constantemente unos chinchines de jícaro montés, que producen un rumor seco, característico, parecido al canto de las *guacalchías;* van pareados rozándose los hombros, pero en lados opuestos, teniendo el uno la espalda, donde el otro tiene la frente. La habilidad consiste en la destreza al hacer una mudanza a la voz de "hurra" y un grito, que dan los bailarines, haciendo a la vez un movimiento rápido sobre los talones, donde quedan en una posición opuesta a la que antes tenían. El *hurra y el grito* lo contestan todos en coro y cuando la música ha concluido, los bailadores ocupan nuevamente sus puestos y entonces otra pareja sale a la arena con mayores bríos. La gracia de este baile está en no dejarse espolear del compañero, que en el curso de las mudanzas lo busca disimuladamente... y en no *golpearse* o *herirse* a sí mismo.

El baile o juego de «La Partesana», lo hacen montados en caballería y lo mismo van en dos filas, ejecutando por intervalos algunas evoluciones. A cierta señal del jefe, se separan dos, uno de cada línea, ocupando el centro o la cabeza de las filas; luego arrojan a lo alto las partesanas dando vueltas en el aire y las cogen con destreza por la punta antes de caer al suelo; entonces se saludan con una venia, dando al mismo tiempo un golpe en el hierro de las lanzas y las cruzan exhalando grandes gritos. También lo hacen a pie y en ese caso son cuatro los que tiran las partesanas. Detrás van otros con unas banderolas que, en determinado momento, las agitan en el aire de derecha a izquierda, haciendo resonar sus gritos con los de los demás: a continuación siguen otros danzantes, que llevan una *especie de varita,* que en la parte gruesa ostenta un haz de listones de vistosos colores (1). Estos, que también están en dos líneas, sale uno de un lado y va a encontrarse con otro que viene de la fila opuesta, jugando entre los dedos de las manos las varitas y cuando ya están frente a frente, se saludan con una venia, volviendo de la misma manera a ocupar sus puestos respectivos. La música de estos bailes también es el pito y tamboril.

(1) Esta varita, en lenca, se llama *Mansili.*

En el mes de septiembre se reúnen los *Principales del pueblo,* para designar con antelación la persona que debe desempeñar la Alcaldía, en el siguiente año: una vez hecha la designación, el candidato propuesto nombra los Mayordomos que deben servir en el mismo año, escogiéndolos entre sus parientes o amigos y desde entonces empiezan los preparativos para los *Convites.* Esta es una ceremonia que bien merece describirse en estas páginas, por ser una nota saliente en sus costumbres.

El convite tiene su verificativo en la casa del Mayordomo, que al efecto, en el día señalado, se encuentra engalanada y llena de alegres concurrentes. Al presentarse el *convidado* en el umbral, una especie de *ujier* lo recibe con fina atención, dándole al mismo tiempo una vara de hilo de ovillo para que fabrique *ramilletes.* Con este fin, en medio de la casa hay una mesa grande cubierta de flores y de hojas muy primorosas: allí es donde se ve la habilidad y pericia de cada uno, haciendo con solo aquel cabo de hilo, el mayor número de ramilletes. Cuando alguno no puede tejerlos o que se demuestra lelo descubriendo su escasa aptitud, les causa gran chiste y todos celebran de un modo festivo su torpeza.

Concluidos los ramilletes, se colocan en otra mesa que está al pie de un altarcito, también hay un haz de velas sin encender.

Después, en la mesa grande, se sirve una suculenta comida: arroz, frijoles y frutas de diversas clases. Los comensales tienen a su espalda un *asistente,* que entre los casados es la esposa; ésta recoge los sobrantes y los lleva a su casa para comerlos con su familia.

Terminada la comida, el *Autor,* (1) reza unas oraciones alusivas al caso y después se desfila en procesión, llevando consigo los ramos, hasta llegar al templo, y en el Altar Mayor, el Autor llama por sus nombres a cada uno de los concurrentes, dándoles una candela para encenderla a una imagen y en el lugar que él recomienda. (2)

(1) El *Autor,* es el Maestro de Ceremonias, que en la actualidad representa a los *Misilanes* de los antiguos.

(2) Recuerdo que una vez a mí, me nombró a *Santa Verónica,* y ya que habían principiado las ceremonias no hallaba el lugar que le correspondía; entonces me ví obligado a preguntarle al Autor, que me dijo riéndose: "*ándate, caray, a las andas de los muertos, que ahí es el punto;* donde por cierto no estuve muy a gusto, como lo comprenderán mis amables lectores.

Hay otras costumbres que no las pongo aquí, porque se ha alargado mucho este trabajo y todavía falta para su terminación. Como un rasgo digno de notarse, hago constar: que las mujeres ya están dejando el antiguo *cuaxte azul* con que se *refajaban*, para lucir hermosas *enaguas de pretina*, confeccionadas con variadas y ricas telas; *la colla y la mantelota blanca*, por el lujoso pañolón de seda y otras prendas más de gracioso adorno; y los hombres, ya aspiran por andar peripuestos *a la ladina*, vistiendo regulares trajes de géneros de color.

CAPITULO VI

METAMORFOSIS DE LA RAZA INDIA AMERICANA POR SU MEZCLA CON LA RAZA BLANCA

Es un hecho comprobado por la ciencia, que la organización de la raza india, es inferior y más débil que la europea. Esto se atribuye a la influencia del clima, a la clase de alimentación, a las costumbres, a la índole dejativa, que en conjunto, son el resultado de una vida sedentaria.

Lo contrario sucede con la raza blanca que, constituida de elementos más potentes y aquilatados, ha llegado al máximum de su desarrollo físico e intelectual, por su tenaz constancia en el trabajo y su asidua dedicación a todos los ramos del saber humano. Esta raza, en su elevada misión sobre el planeta, no busca sólo su perfección, sino que procura el mejoramiento de las otras. Ella, ha conquistado el mundo con su inmenso poderío, y en ella está encarnado el ideal de todo progreso: su expansión ocupa toda la redondez de la Tierra, y en donde quiera que pone su planta, instruye, educa, civiliza y perfecciona.

La historia relata sus grandes hazañas, sus inventos y sus descubrimientos: es el cerebro del mundo, el corazón de toda la humanidad; sus latidos repercuten hasta en las desiertas soledades del polo; la luz de sus espíritus ha traspasado el dombo infinito de los cielos y ha sorprendido a los astros en sus revoluciones; ha rasgado el velo azul del firmamento para ascender jadeante hasta el polvo diamantino de las nebulosas y las ha resuelto en torbellinos de soles; ha surcado los mares dominando la bravura de las olas y desafiando los embates de la tempestad en el vórtice del abismo, para llevar sus conquistas hasta los países más remotos; se ha apoderado de los elementos de la naturaleza, para convertirlos en agentes de su trabajo y de sus pensamientos; ella, ha sido, en fin, la que ha derramado la civilización en los demás pueblos, disipando las tinieblas de la ignorancia, para poner ante sus ojos los resplandores de la luz e infundido en todos ellos, el culto divino consagrado al verdadero Dios, al Dios de la Naturaleza, al Supremo Ser, Creador y Gobernador del Universo!...

Esa ha sido su obra en los pasados siglos; ahora pone sus energías en la perfección física y el desarrollo intelectual y moral de las demás razas. Aquí en la América está borrando en el antiguo cuadro el tinte hosco de una raza meticulosa, para fijar en el lienzo su hermosa transfiguración. Esto será obra de mucho tiempo, pasarán años y años, se sucederán las generaciones; pero ella no desmaya en su misión redentora, avanza con paso rápido, sin volver atrás en sus grandes conquistas, que son las que han de purificar al mundo de las escorias que lo profanan.

Estas dos razas forman una antítesis, la una es contraposición de la otra; y sin embargo, en medio de la distancia que las separa, tienen afinidades simpáticas, que con el tiempo vienen tejiendo la complicada trama de una raza heterogénea, creada por la selección mutua, y que en el porvenir será la manifestación de la *nueva raza americana*.

La mezcla de la raza blanca con la roja, ha dado vida al *tipo moreno*, caracterizado por su hermosura voluptuosa; aunque no tenga el delineamiento simétrico de su arquetipo en proporciones acabadas de una belleza espiritual, y que también le falte la esbeltez estatuaria de un cuerpo delgado y gentil, como la palmera de nuestros bosques; en cambio tiene contornos delicados, curvas deliciosas, rasgos atrevidos y abultamientos provocativos, que se desbordan en sedosa, nítida y exquisita morbidez. Y todo este precioso conjunto contrasta armónicamente con unas mejillas pudorosas, tan frescas y suaves como los pétalos de la rosa; con unos ojos vivos, lúcidos, decidores... de mirada ardiente, magnética e irresistible; con un genio alegre y comunicativo y un carácter noble basado en el orgullo de pertenecer a esta bella porción del mundo. Este nuevo tipo, lo admiran

los viajeros que vienen de la vieja Europa, principalmente en nuestras mujeres, que tienen en sus gracias toda la poesía de nuestros campos y en sus ojos, la esplendorosa luz de este cielo tropical. Este es el resultado.

La raza india, pues, va purificándose paulatinamente; bastan cuatro o cinco generaciones para que la sombra cobriza desaparezca y surja la morena. ¿Y cuál será la causa de ese dominio que la raza blanca ejerce sobre las demás? ¿Por qué predomina ella, en la generación, quitándoles a las otras su poder, hasta el extremo de borrar del todo su fisonomía? ¿Será que esas organizaciones imperfectas son el resultado de un cruzamiento híbrido, operado en siglos remotos y que ahora, al pasar por el crisol del atavismo, vuelven a su estado primitivo? De esto nada dice la ciencia; lo cierto es, que el tipo indio, *sui géneris,* desaparece por la asunción de la raza blanca, que lo pule y perfecciona, bajo la presión de su potente naturaleza... De modo que, dentro de poco tiempo, la raza roja americana, con todo su aparato de singulares costumbres, pasará a la Historia, como han pasado ya muchas del antiguo Continente, quedando de ellas sólo su recuerdo!...

PARTE FILOLOGICA

IDIOMA DE CACAOPERA

EN este pueblo, desde tiempo inmemorial, se habla el idioma conocido científicamente con el nombre de «lenca». Ignoro cuál sea la etimología de esa palabra; su significación en la misma lengua es algo vaga; algunos indios la traducen por la tierra, el mundo, el planeta que habitamos; de modo que *idioma lenca,* metafóricamente hablando, quiere decir: el idioma de la tierra. Otros lo llaman *písbi,* esto es: *palabra del pueblo,* en alusión a su carácter puramente nacional.

Como quiera que sea, lo cierto es que no es un dialecto caprichoso, como creen muchos, sino un idioma gramatical y filosófico, sujeto a reglas y a principios, con abundancia de palabras que tienen su significado propio y que sirven muy bien para expresar todas las afecciones humanas.

Su pronunciación es sonora y melodiosa; su construcción elegante, haciéndose notar una armonía de tonos por la variedad de los acentos y tiene la ventaja de escribirse como se habla.

Hay palabras graves, agudas, esdrújulas y *esdrujulísimas,* que no presentan el inconveniente de ser muy largas, como en otros idiomas.

El análisis ortológico encuentra una diversidad de vocablos monosílabos, disílabos, trisílabos, polisílabos... y en las voces homófonas, equívocas y sinónimas, guarda una distinción determinada por el uso de los acentos.

Tiene inflexiones propias y afijos para señalar el significado de las palabras compuestas, o expresar con claridad los derivados de otras primitivas.

Puede decirse que carece de letras mudas, pues la H, antepuesta, algunas veces tiene un sonido gutural parecido al de la G, sobresaliendo la pronunciación fuerte de la K y la Y, que contrasta con el sonido suave de la L, la R y la S.

La C, cuando se encuentra en medio de dos vocales, en algunas palabras, tiene el sonido combinado de la misma C con la G, como por ejemplo: yálaca, hermoso, se pronuncia casi yálaga.

El alfabeto consta de *24 letras,* y es como sigue: a, b, c, ch, d, e, f, g, h, i, j, k, l, m, n, ñ, o, p, q, r, s, t, u, y.

Las vocales son cinco, como en castellano, y su pronunciación es análoga: á, é, í, ó, ú.

Y como el sonido fonético de las demás letras del alfabeto es también igual, creo inoficioso detenerme en este punto.

CAPITULO I

NOCIONES GENERALES

En lenca las partes de la oración son ocho: nombre, pronombre, verbo, participio, adverbio, conjunción, preposición e interjección; carece de artículo, aunque en realidad hay ciertas voces que lo sustituyen en algunos casos; por lo tanto, bajo el punto de vista filosófico, estas partes pueden reducirse a tres esenciales, que son: nombre, verbo y partículas.

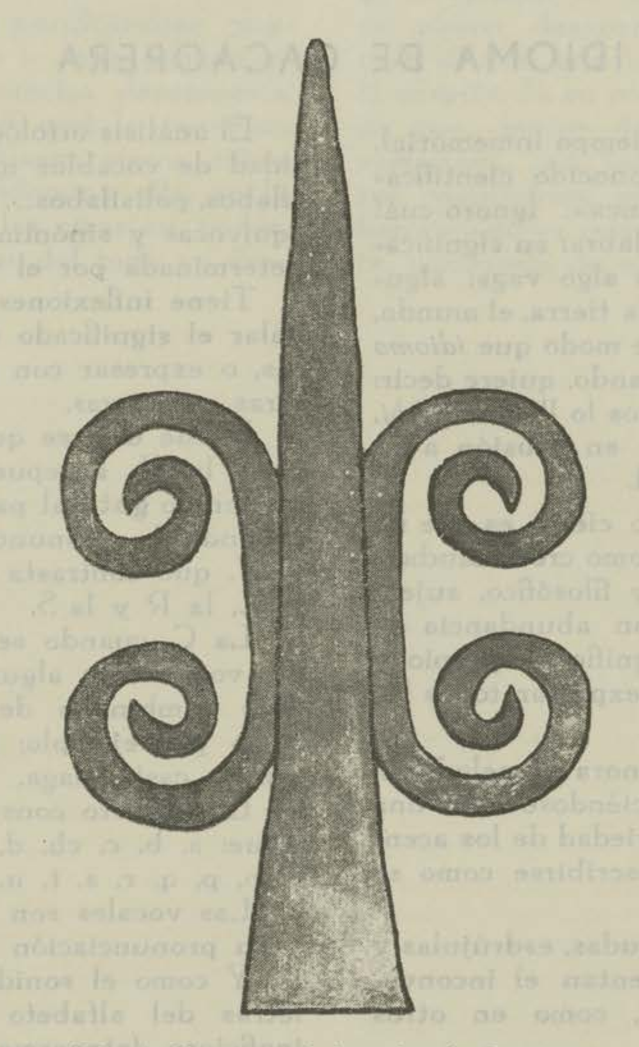
Los números son dos: singular y plural, como en el presente caso: yorra, hembra, singular; yorras, hembras, en plural. Man, árbol, singular; manhuálkara, árboles, en plural.

Para formar el plural, en algunos nombres, sólo se agrega una s final; pero en otros, hay sufijos que unidos al nombre expresan multitud, esto es en obsequio al uso común y a las reglas particulares del idioma, como: paníhuálkara, el plural de hamaca; karagual karagí, el plural del p., que en ese caso resulta más bien una palabra compuesta.

El artículo lo determina la naturaleza del nombre, pues va tácito, entendiéndose según el género o calidad que lo distingue, como en los ejemplos siguientes: man yálaca, *el*

árbol hermoso; amú yálaca, *la* nube hermosa. Donde se ve que el adjetivo no se modifica, pues carece de género, o más bien no tiene desinencias genéricas.

Los géneros son tres: masculino, femenino y neutro. Como carece de artículo determinante, se entiende según la significación o sentido lógico del nombre; es decir, cuando expresa animal macho o hembra o cosas que a ellos se refieran y pertenezcan, como *misil*, varón, masculino; *yorra*, hembra, femenino; *yelka*, río, masculino; *appa*, piedra, femenino.


«Fala» o «Partesana» de los indios de Cacaopera

Muchas veces la voz *yorra* o *máirro*, se pospone a los nombres de los animales o cosas, para determinar el género femenino, como: *yán=máirro*, la venada; siendo *yán*, el venado o masculino.

Los nombres neutros se distinguen por su significación indeterminada, como: *sásaca*, lo verde; *lalá*, lo colorado, sin referirse a ningún objeto a cosa.

Los nombres compuestos se forman por la agregación sucesiva de palabras, que en conjunto, expresan una idea y así hay algunos que tienen hasta tres, como: *lan=sal=naka*, Oriente o donde nace el sol; *güin=sal=naka*. Norte o donde nace el viento; *lan=kánnaba*, Occidente o donde se pone el sol; *mar=hikáf*, Sur o donde está el mar.

Esta lengua no tiene terminaciones especiales para formar el nombre aumentativo y diminutivo, sino que se hace uso de las palabras *huilka* y *chiki*, y así se dice: *omba=huilka*, por hombrachón, hombronazo; *máirro=chiki*, por mujercilla y mujercita.

Hay también algunos nombres tomados del castellano, pero que el uso los ha localizado, como *kurrál, fiéraba, amika, etc.*, que su origen ha sido las palabras: corral, fiera, amiga, etc. Una coincidencia en este sentido, sería aceptable en unas pocas palabras, mas no en un número tan crecido, como el que tiene este idioma. La Conquista ensanchó en sus espí=

ritus un horizonte más extenso con la representación de nuevas ideas y de impresiones desconocidas y así hubo necesidad de agregar a su propia lengua un conjunto de voces de otra, para completar o suplir la esfera de sus conocimientos.

Los pronombres personales son tres, en singular y plural, ejemplo:

LENCA		CASTELLANO
	Singular	
Yámigi		Yo
Mánigi		Tú
Karagi		El.
	Plural	
Yámtacagi		Nosotros
Manigualgi		Vosotros
Karagual-karagi.		Ellos.

Por regla ganeral hay que observar: que el pronombre personal pierde una o dos de sus últimas sílabas cuando antecede a un verbo sustantivo; lo mismo en las oraciones donde dicho pronombre va pospuesto al verbo, o más bien, al final haciendo veces de complemento, como en los ejemplos siguientes:

Singular	
Yami kin	*Yo* soy
Mani kalam	*Tú* eres
Ká kari.	*El* es.
Plural	
Yamta kala	*Nosotros* somos
Maniguál kala	*Vosotros* sois
Ká káguali.	*Ellos* son.

¡Yala bar yálaca dáinalam *mani!*

¡Qué hermosas flores tienes *tú!*

Los verbos tienen desinencias invariables, sujetas a un orden fijo y se conjugan como en castellano, por números, personas, modos y tiempos. En este idioma no hay más que una sola conjugación cuyo infinitivo termina en *jali*.

Para muestra véase cómo se conjuga el verbo hablar y otros, que son regulares.

Modo Indicativo

Tiempo Presente

LENCA	CASTELLANO
Singular	
Yámigi pisguati	Yo hablo
Mánigi pisguatam	Tú hablas
Karagi pisguata	El habla.
Plural	
Yántacaji pisguataca	Nosotros hablamos
Manigualgi pisguatámbira	Vosotros habláis
Karagual-karagi pisguatáguali	Ellos hablan.

Pretérito Imperfecto

Singular	
Y. pisguatiali	Y. hablaba
M. pisguatialam	T. hablabas
K. pisguatiala	E. hablaba.
Plural	
Y. pisguataliaca	N. hablábamos
M. pisguatialámbira	V. hablábais
K. pisguatialáguali	E. hablaban.

Pretérito Perfecto

Singular	
Y. pisguanenali	Y. había hablado
M. pisguanenalam	T. habías hablado
K. pisguanenala	E. había hablado
Plural	
Y. pisguanenaca	N. habíamos hablado
M. pisguanenalámbira	V. habíais hablado
K. pisguanenaláguali	E. habían hablado.

Pretérito Pluscuamperfecto

LENCA	CASTELLANO
Singular	
Y. pisguamali	Y. hubiera hablado
M. pisguamalam	T. hubieras hablado
K. pisguamala	E. hubiera hablado
Plural	
Y. pisguamalaca	N. hubiéramos hablado
M. pisguamalámbira	V. hubiérais hablado
K. pisguamaláguali	E. hubieran hablado.

Futuro Imperfecto

Singular	
Y. pisguajím	Y. hablaré
M. pisguajaman	T. hablarás
K. pisguájali	E. hablará.
Plural	
Y. pisguajamdaca	N. hablaremos
M. pisguajamámbira	V. hablaréis
K. pisguajáguali	E. hablarán.

Futuro Perfecto

Singular	
Y. pisguanayajím o pisguanemsu	Y. habré hablado
M. pisguanayejamam	T. habrás hablado
K. pisguanayejali	E. habrá hablado.
Plural	
Y. pisguanayejamdaca	N. habremos hablado
M. pisguanayejamámbira	V. habréis hablado
K. pisguanayejáguali	E. habrán hablado.

Modo Imperativo

Singular	
Pisgua mánit	Habla tú
Pisguan kárat	Habla él.
Plural	
Pisguán yámtacat	Hablad vosotros
Pisguanuguali karaguál kárat	Hablen ellos.

Modo Subjuntivo

Tiempo Presente

Singular	
Y. pisguaneniquiyú	Y. hable
M. pisguanemayu	T. hables
K. pisguanyu	E. hable.
Plural	
Y. pisguaca	N. hablemos
M. pisguámbira	V. habléis
K. pisguanuguali	E. hablen.

Modo Infinitivo

Pisguajali	Hablar
Pisguatáguali	Hablando
Pisguanenala	Haber hablado.

CONJUGACION DEL VERBO TENER

Modo Indicativo

Tiempo Presente

LENCA	CASTELLANO
Singular	
Y. dáinati	Y. tengo
M. dáinatam	T. tienes
K. dáinata	E. tiene.
Plural	
Y. dáinataca	N. tenemos
M. dáinatámbira	V. tenéis
K. dáinatáguali	E. tienen.

Pretérito Imperfecto

Singular	
Y. dáinatiali	Y. tenía
M. dáinatialam	T. tenías
K. dáinatiala.	E. tenía.
Plural	
Y. dáinatialaca	N. teníamos
M. dáinatialámbira	V. teníais
K. dáinatialáguali.	E. tenían.

Pretérito Perfecto

Singular	
Y. dáinanenali	Y. había tenido
M. dáinanenalam	T. habíais tenido
K. dáinanenala.	E. había tenido.
Plural	
Y. dáinanenalaca	N. habíamos tenido
M. dáinanenalámbira	V. habías tenido
K. dáinanenaláguali.	E. habían tenido.

Pretérito Pluscuamperfecto

Singular	
Y. dáinamali	Y. hubiera tenido
M, dáinamalam	T. hubieras tenido
K. dáinamala.	E. hubiera tenido
Plural	
Y. dáinalaca	N. hubiéramos tenido
M. dáinamalámbira	V. hubierais tenido
K. dáinamaláguali.	E. hubieran tenido.

Futuro Imperfecto

Singular	
Y. dáinajim	Y. tendré
M. dáinajamam	T. tendrás
K. dáinajali.	E. tendrá.
Plural	
Y. dáinajamdaca	N. tendremos
M. dáinajamámbira	V. tendréis
K. dáinajáguali.	E. tendrán.

Futuro Perfecto

Singular	
Y. dáinanayajim o dáinanensu	Y. habré tenido
M. dáinanayejamam	T. habrás tenido
K. dáinanayejali.	E. habrá tenido.
Plural	
Y. dáinanayejamdaca	N. habremos tenido
M. dáinanayejamámbira	V. habreis tenido
K. dáinanayejáguali.	E. habrán tenido.

Modo Imperativo

LENCA	CASTELLANO
Singular	
Dáina manit	Ten tú
Dáinam kárat.	Tenga él.
Plural	
Dáinam yámtacat	Tened vosotros
Dáinanuguali karaguál kárat.	Tengan ellos.

Modo Subjuntivo

Tiempo Presente

Singular	
Y. dáinaneniquiyú	Y. tenga
M. dáinanemayu	T. tengas
K. dáinayu.	E. tenga.
Plural	
Y. dáinaca	N. tengamos
M. dáinámbira	V. tengáis
K. dáinanuguali.	E. tengan.

Infinitivo

Dáinájali	Tener
Dáinataguali	Teniendo
Dáinanenala.	Haber tenido.

CONJUGACION DEL VERBO IR

Modo Indicativo

Tiempo presente

Singular	
Y. guate	Y. voy
M. guatam	T. vas
K. guata.	E. va.
Plural	
Y. guataca	N. vamos
M. guatámbira	V. vais
K. guatáguali.	E. van.

Pretérito Imperfecto

Singular	
Y. guatiali	Y. iba
M. guatialam	T. ibas
K. guatiala.	E. iba.
Plural	
Y. guatialaca	N. ibamos
M. guatialámbira	V. ibais
K. guatialáguali.	E. iban.

Pretérito Perfecto

Singular	
Y. guanenali	Y. había ido
M. guanenalam	T. habías ido
K. guanenala.	E. había ido.
Plural	
Y. guanenalaca	N. habíamos ido
M. guanenalámbira	V. habíais ido
K. guanenaláguali.	E. habían ido.

Pretérito Pluscuamperfecto

Singular

LENCA	CASTELLANO
Y. guamali	Y. hubiera ido
M. guamalam	T. hubieras ido
K. guamala	E. hubiera ido.

Plural

Y. guamalaca	N. hubiéramos ido
M. guamalámbira	V. hubiérais ido
K. guamaláguali.	E. hubieran ido.

Futuro Imperfecto

Singular

Y. guajim	Y. iré
M. guajamam	T. irás
K. guájali	E. irá.

Plural

Y. guajamdaca	N. iremos
M. guajamámbira	V. iréis
K. guajáguali	E. irán.

Futuro Perfecto

Singular

Y. guanayajim o guanensu	Y. habré ido
M. guanayejamam	T. habrás ido
K. guanayejáli	E. habrán ido.

Plural

Y. guanayejamdaca	N. habremos ido
M. guanayejamámbira	V. habréis ido
K. guanayejáguali	E. habrán ido.

Imperativo

Singular

Guate manit	Vete tú
Guanyu kárat	Vaya él.

Plural

Guanám yamtacát	Id vosotros
Guanuguali karagual kárat	Vayan ellos.

Modo Subjuntivo

Tiempo Presente

Singular

Y. guaneniquiyu	Y. vaya
M. guanemayu	T. vayas
K. guanyu	E. vaya.

Plural

Y. guanenaca	N. vayamos
M. guanenámbira	V. vayáis
K. guanuguali	E. vayan.

Infinitivo

Guate	Ir
Guataguali	Yendo
Guananenala.	Haber ido.

CONJUGACION DEL VERBO LLORAR

Modo Indicativo

Tiempo presente

Singular

Y. guálbati	Y. lloro
M. guálbatam	T. lloras
K. guálbata.	E. llora.

Plural

Y. gualbataca	N. lloramos
M. gualbatámbira	V. lloráis
K. gualbatáguali.	E. lloran.

Pretérito Imperfecto

Singular

LENCA	CASTELLANO
Y. gualbatiali	Y. lloraba
M. gualbatialam	T. llorabas
K. gualbatiala.	E. lloraba.

Plural

Y. gualbatialaca	N. llorábamos
M. gualbatialámbira	V. llorábais
K. gualbatialáguali.	E. lloraban.

Pretérito Perfecto

Singular

Y. gualbanenali	Y. había llorado
M. gualbanenalam	T. habías llorado
K. gualbanenala.	E. había llorado.

Plural

Y. gualbanenaca	N. habíamos llorado
M. gualbanenalámbira	V. habíais llorado
K. gualbanenaláguali.	E. habían llorado.

Pretérito Pluscuamperfecto

Singular

Y. gualbamali	Y. hubiera llorado
M. gualbamalam	T. hubieras llorado
K. gualbamala.	E. hubiera llorado.

Plural

Y. gualbamalaca	N. hubiéramos llorado
M. gualbamalámbira	V. bubierais llorado
K. gualbamaláguali.	E. hubieran llorado.

Futuro Imperfecto

Singular

Y. gualbajím	Y. lloraré
M. gualbajamam	T. llorarás
K. gualbajali.	E. llorará.

Plural

Y. gualbajamdaca	N. lloraremos
M. gualbajamámbira	T. lloraréis
K. gualbajaguali.	E. llorarán.

Futuro Perfecto

Singular

Y. gualbanayajín o gualbanensu (1)	Y. habré llorado
M. gualbanayejamam	T. habrás llorado
K. gualbanayejali.	E. habrá llorado.

Plural

Y. gualbanayejamdaca	N. babremos llorado
M. gualbanayejamámbira	V. habréis llorado
K. gualbanayejáguali.	E. habrán llorado.

Modo Imperativo

Singular

Gualba manit	Llora tú
Guálbam kárat.	Llore él.

Plural

Guálbam yámtacat	Llorad vosotros
Gualbanuguali karagual kárat.	Lloren ellos.

---

(1) También se dice: Yámigi gualbanenemtu.

Modo Subjuntivo

Tiempo Presente

Singular

LENCA	CASTELLANO
Y. gualbaneniquiyú	Y. llore
M. gualbanemayu.	T. llores.
K. gualbanyu	E. llore.
Plural	
Y. gualbanenaca	N. lloremos
M. gualbanenámbira	V. lloréis
K. gualbanuguali	E. lloren.

Infinitivo

Guálbajali	Llorar
Gualbatáguali	Llorando
Gualbanenala	Haber llorado. (1)

He puesto estos verbos porque son regulares y así se conjugan en su mayor parte; pero hay otros que pueden considerarse como irregulares y defectivos, por cambiar de radicales y terminaciones, como lo vería el amable lactor, en el ejemplo del verbo SER, que es irregular y defectivo. El adverbio se expresa con las partículas siguientes:

LENCA	CASTELLANO
Ende	Si
Guaca	No
Karandi o mú	Allí
Karán	Allá
Múkata	Cerca
Atát	Lejos
Irandi	Aquí
Irá	Ahora
Sás	Pronto
Aqui-tipá	Pasado mañana
Aqui-tifamú	Anteayer.

En las preposiciones, algunas veces hacen uso de las mismas del castellano y otras lo expresan modificando la terminación del sustantivo a que se refiere, como en el siguiente caso: Yáju guapúc kicará, parri*m* dala; (tráeme mi sombrero, está en la hamaca). Donde se ve que la preposición del hablativo *en* se forma con sólo agregar una *m* al sustantivo hamaca.

---

(1) En la Gramática de la Lengua Castellana, por don Fernando Velarde, el *pretérito perfecto de indicativo*, tiene la siguiente desinencia, que por un olvido no la incluí en los verbos anteriores:

Singular

Y. guálbali	Y. lloré
M. guálbalám	T. lloraste.
K. guálbala	E. lloró.
Plural	
Y. gualbataca	N. lloremos
M. gualbalámbira	V. lloréis
K. gualbalaguali	E. lloran.

Las conjunciones, son: *yála*, que sirve para unir las oraciones compuestas; *sás*, para deducir una consecuencia en las complejas, y la *y griega*, que se usa en el enlace de las partes de un todo o en la enumeración de muchas cosas, etc. Ejemplos: Nati suguanán parrim, *yala* tiquitguanin lan-hirám; (quiero descansar en la hamaca, *que* he trabajado este dia). Durrú irají bámisa, *sás* yámigi guate yárrajali aymá; (esta tierra es buena, *luego* voy a sembrar maíz). Carrán *y* yurra, (el cerro y el monte).

La interjección, se expresa con las palabras siguientes: *¡Dioscúare!* ¡Deveras! *¡Omba!* ¡Hombre! *¡Sás!* ¡Pronto! *¡Nayta!* ¡Nada!, etc.

En la oración, algunas veces se cambia el orden gramatical de las palabras, en obsequio de la elegancia, por el *ritmo* y la melodía de las frases. Así se dice: *Maírro bas kílima yálaca dáinata;* que su tenor literal es: *la mujer un cabello hermoso tiene;* en vez de: *Máirro dáinata bas kílima yálaca; la mujer tiene un cabello hermoso*, como se dice en castellano.

La construcción en este idioma es muy complicada, debido a la *variedad en el uso* de las partes que componen una oración, y así, no puede establecerse una regla general. Por lo común se sigue el orden natural de las palabras, cambiándolo solamente cuando resultare una redundancia o una cacofonía; y en este caso, hay veces que se empieza con el sujeto y se concluye con el verbo y viceversa. Como en el ejemplo anterior que el verbo está en lugar del complemento y que también puede construirse así: *Dáinata bas kílima yálaca máirro;* que su tenor literal es: *Tiene un cabello hermoso la mujer.*

La prosodia de esta lengua es rica y melodiosa por la armonía de tonos originada por la prodigalidad de los acentos. De aquí que su pronunciación sea breve y su modulación rítmica especial, extendiéndose ésta, desde el sonido suave, silbante, lingüi-dental, hasta el gutural fuerte en cambios rápidos o acompasados, que dan a los vocablos una expresión verdaderamente musical; y así, abundan las palabras con *dos acentos* que sirven para marcar la emisión de la voz en ese sonido mixto de esdrújulo y grave, como el que tiene el castellano en *algunos* adverbios de modo, terminados en *mente* y que en lenca no tienen una terminación igual, sino que varían a lo infinito. He aquí unos ejemplos: *Kilaguáta, dáinajamdácu;* en otros la terminación es esdrújula, como: *dáinatámbira*, y por último aguda, v. g.: *guanáncatiguá, etc.*

En Ortografía, sólo presenta el inconveniente de que se pueden confundir en la escritura la k con la c y la j con la g; por lo demás es fácil, llano y correcto.

CAPITULO II

VOCABULARIO LENCA

CASTELLANO	LENCA	LENCA	CASTELLANO
Arbol	Man	Agua	Li
Piedra	Appa	Luna	Aicu
Monte	Yurra	Sol	Lan
Rio	Yelka	Cerro	Carrán

CASTELLANO	LENCA
Nube	Amú
Fuego	Laguáli
Viento	Güin
Casa	Hú
Tierra	Durrú
Varón	Misil
Hembra, joven	Yorra
Mujer	Máirro
Dolor	Acáguata
Pájaro	Guásirri
Nido	Uyá
Hoja	Mántaca
Verde	Sásaca
Colorado	Lalá
Blanco	Sáju
Amarillo	Mayú
Negro, oscuro (color)	Mulka
Individuo	Yábirra
Indio	Dábi
Ladino	Mulkám
Sombrero	Guapúc-guapúk
Calor	Kalórtita
Frío	Tústata
Noche	Irranta
Día	Lántaca
Ojo	Kunkán
Iglesia	Teópan
Cabeza	Guará
Grande	Huilka
Pequeño	Chiki
Hermoso	Yálaca
Feo	Fiéraba
Boca	Tamaguá
Brazo	Cárrika
La palma de la mano	Pánama
Derecho	Aidica
Izquierdo	Básaka
Abajo	Batic
Arriba	Ruc
Delante	Tácan
Detrás	Manacát
Cabello, pelo	Kilima
Viejo	Huskán
Algo	Baybés
Poco	Dánmisa
Mucho	Báybaya
Bastante	Yalabéska
Hambre	Táli
Sí (adv. de afirmación)	Ende
No (adv. de negación)	Guaka
No quiero	Naquisanca
El campo, el llano	Uppi
Barranco	Cusni
Falda (de cerro)	Pálka
Cerco	Kurrál
Mío	Ayki
Tuyo	Ayma
Ajeno	Ayni
Ribera	Yelka-urriaka
Dejar	Dastaira
Moler	Güita
Maguey	Sirru
Mezcal	Sírruka
Sacar	Sigjali
Oscuridad	Ruinicá

CASTELLANO	LENCA
Brasil (árbol)	Macár
Caballo	Darráy
Dormir	Yábuna
Ayote (fruta)	Igua
Caña de azúcar	Naná
Armado (cuadrúpedo)	Kisú
Bañar	Idiguajali
Lavar	Sácajali
Yo	Yámigi
Tú	Mánigi
El	Karagí
Nosotros	Yámtacagi
Vosotros	Maniguálgi
Ellos	Karagual-Karagí
Tener	Dáinajali
Querer, amar	Natí
Andar	Dihúnan
Alcalde	Huyá
Maíz	Aymá
Tortilla (de maíz)	Hin
Comer	Dúri
Frijol	Pac
Huacal	Barrán
Cumbo o jícara	Tútu
Atole o chilate	Káurre
Chile (fruta)	Cumá
Garrobo (lagarto)	Aluba
Camarón	Yúsu
Cangrejo	Arrán
Ulumina	Urrunni
Gato	Michi
Perro	Hálu
Zopilote	Kusma
Zacate	Tún
Cabestro (lazo)	Káme
Paloma	Utuyo
Gavilán	Assa
Güis (pájaro)	Chúriki
Buho	Iskirrí
Plátano	Pá
Guineo	Inkiná
Zapote	Tapá
Aguacate	Sial
Jocote	Urrá
Matasano	Güili-güilí
Carago (árbol)	Kápi
Carago (fruta)	Katdán
Tempisque	Párruma
Jagua o Irayol	Güirrutapá
Olla	Sarra
Cántaro	Inti
Comal	Tapít
Leña	Dáne
Hamaca	Parri
Ir	Guate
Venir	Airajali
Abrazar	Bilúcjali
Beber	Dipajali
Llegar	Utúnajali
Traer	Yájujali
Alza	Upútijail
Llorar	Guálbajali
Jolote o pavo	Unán
Hinchado, mórbido	Sieda
Irse	Yaguatáguali

CASTELLANO	LENCA	CASTELLANO	LENCA
Carne	Nacát	Guatusa (cuadrúpedo)	Kiki
Tormenta	Irra	Ardilla "	Susu
Enagua	Yús	Conejo "	Koneconde
Calabaza, tecomate	Suna	Zorrillo "	Masú
Venado	Yán	Gato de monte	Michekótan
Cigarros, puros	Güili	Nutria de cerro	Guilúcarrán
Dulce de caña	Yayá	Ratón	Mul
Encender, atizar	Páytijali	Rata	Darrarra
Pescado	Yál	Lobo o coyote	Güirro
Muerto	Cúlam	Tigre	Namá
Matate, morral	Gualí	León o puma	Guarrí
Horcón	Lúbu	Rey de zope (ave)	Guásapa
Viga	Kalán	Cuervo	Alalamúl
Coyol (árbol)	Yúcuman	Perico	Sucúy
Saliva	Tahali	Urraca	Gualan
No hay	Langua	Gorrión, zum-zum	Surr
Jugar	Kútijali	Tórtola	Paupau
El gallo	Piyú-apú	Chismuyo o Tijuilillo	Ticbul
La gallina	Piyú-máirro	Pájaro león	Ticman
No quería	Natiala	Corpintero (pájaro)	Güit-güit
Matar	Culinájali	Salicolchón, guacalchía	Guakacacao
Pegar	Nacadúajali	Garza	Urrú
Dame	Niquiá	Guaco (ave)	Guácdagua
Guayabo (árbol)	Tur	Alama de perro (ave)	Tamín
Quiebra-hacha	Surruguá	Zenzontle	Irra-gualbayá (1)
Laurel	Suguán	Pajuil Tiquizól	Tiquisúl
Pronto, luego	Sás	Pavo montés (faisán)	Unán-kótan
Cantar	Butatáguali	Codorniz	Güinchirik
Amanecer	Yakájali	Gavilán sarado	Guascúy
Mi sombrero	Guapúc kikará	Escarabajo (insecto)	Bunaúrr
Tu huacal	Barrán makará	Mapachín (cuadrúpedo)	Gualá
Tu cabello	Kili makará	Pezote	Langualá
Hombre	Omba	Ara o Guacamaya	Alala-lalá
De veras, es verdad	Dioscuáre	Salamandra (reptil)	Unamá
Este	Irají	Escorpión, alacrán	Mikil
Aquel	Manijí	Lagartija	Curruru
Bueno	Bákaca o bámica	Gusano	Bil
Malo	Fiérakaca	Culebra	Yerra
Reír	Isnáguate	Sapo	Guarr
Como	Caradí	Tortuga	Yada
Poniendo	Kannaba	Hormiga	Sukúl
Trabajo	Tiquitguanán	Zompopo	Itit
Qué	Yala	Hormiga guerreadora	Insukúl
El Cristo, Crucifijo	Guiti	Pulga	Pasár
Palabra	Pis	Lombriz	Yubil
Palabras	Pisbía	Mosca	Marra-marra
Idioma, lengua	Pisbi	Mosquito	Sirra-sirra
Tu palabra	Pisma	Mariposa	Lapú-lapú
Orión (constelación)	Prúuca	Panal de miel	Súpu
Las Cabritas (constelación)	Sáka	Colmena	Ala-durrú
Flor	Bar	Miel	Ala
Delantal, pañuelo	Páyaca	Abeja, avispa	Halas
Un	Bás	Huevo de gallina	Kin
Cada	Hicát	Clavellina (flor)	Urrijilá
Matata, alfolí	Gualika	Berberillo (árbol)	Tatá
La cara, el semblante	Maláy	Decir	Nali
La nariz	Namná	Dormir	Yabunájali
La oreja	Tupál	Trabajar	Tiquitguajali
La garganta	Sabuma	Dar	Niquiala
El hombro	Suyuma	Correr	Itigua
El antebrazo	Michima	Volver	Unala
Las mamas o pezones	Suma		
Los pies	Silín		
Diente	Nini		
Las manos	Pánacam		

(1) Nombre compuesto de *irra*, tormenta, y *gualbayá*, que llora; de modo que quiere decir: *que llora cuando viene la tormenta.*

CASTELLANO	LENCA
Yo vuelvo	Yámigi únali
Tú vuelves	Mánigi únalam
El vuelve	Karagi únala
Nosotros volvemos	Yámtagi unalaca
Vosotros volvéis	Manigualgi unalámbirá
Ellos vuelven	Karagual karagi unaláguali
Volar	Píguajali
Mi tierra	Durrú-qui
Mi pueblo	Güína-qui
Tu pueblo	Güínama
Doler	Acaguatáguali
Polvo	Hisi
Sembrar	Yárrajali
Estar	Dájali
Estoy	Dáli
Estás	Dálam
Está	Dala
Estamos	Dalaca
Estáis	Dalámbira
Están	Daláguali
Vivo	Talka
Defender, despertar	Talgua
Yo me defiendo	Yámigi Tálguati
Te defiendes	Tálguatam
Se defiende	Tálguata
Nos defendemos	Talguataca
Os defendéis	Talguatámbira
Se defienden	Talguatáguali
¿A dónde se fué?	¿Marám guala?
Para el río	Yélkaticá dala
Puerta	Taká
Puerta de casa	Hú-taká
Puerta de cerco	Kurral-taká
Cercar	Kurralti
Yo llego	Yámigi utúnati
Tú llegas	Mánigi utúnatam
El llega	Karagi utúnata
Nosotros llegamos	Y. utunataca
Vosotros llegáis	M. utunatámbira
Ellos llegan	K. utunatáguali
Traer	Yájuta
Mi hijo	Misaki
Mi hija	Masakiyorra
Hermano mayor	Paiki
Hermano menor	Halaiki
Dinero, moneda	Linguan
Milpa, maizal	Guárrima
Arbol grande	Mán huilka
Arbol pequeño	Mán chiki
Arboleda, bosque	Mánhuálkara
Escobilla (planta)	Mulú
Copinol	Bua
Nance	Pul
Andar	Diújali
Correr	Itiguajali
Parar	Kana
Sentar	Anda
El pecho	Cuti
El traje	Síguaca
Pronto el sombrero	Guapúc-kanna
Colla, manteleta	Páyu
Tragar	Kalba
Caminar	Kapna

CASTELLANO	LENCA
Cerca	Múkata
Cerca párate, hombre	Múkata kana omba
Ven aquí, mujer	Aira iramdí máirro
Recordar, pensar	Kalabitati
Recuerdo cuando estuve en el llano	Kalabítati cam upúm daránica
Entonces yo paseaba	Yámigi udiútatiali ducám
Entonces	Ducám
Pasear	Udiújali
Enfermo	Lú
Enfermar	Lúputa
Acostar	Uranán
Acostarse	Uranáni
Levantar	Upana
Levantarse	Upánajali
Tapezco de varas	Güisan
Laja, talpetate	Apáilala
Rezar, orar, oración	Dios pisguajali
Papel	Hamát
Ver, mirar	Lájali
Mira este papel	Hamát iraji laja
El fantasma	Yús-sisi
La aurora	Amulalá
¿Cómo te ha ido?	¿Máy guálam?
Estoy bueno	Bámisa dálam.

Vengo a una molestia, que me prestes dinero para pagar una deuda.

Airati manin mókis, liguambos niquiásita asibos duanitanan.

¡Hombre! No hay dinero; si hubiera, te prestara; pero ven concluido este mes, entonces te prestaré.

¡Omba! Línguan langua dangüela nacasitamali teyo aira mosirad saguarán nacajim.

¿Tienes madre?	¿Amika dáinata?
Si tengo.	Ende dáinaté.
No tengo.	Guaka dáinaté.
¿Vamos a beber agua?	¿Guataca li dipajali?
Voy a dormir.	Guate yabunájali.
Dame un sombrero.	Niquiá bas guapúc.
¿Vamos al llano?	¿Uppi guataca?
Amanece.	Yaka.
Luego va a amanecer.	Sás yakaguáli.
Los pájaros cantan.	Guásirri butatáguali.
Vamos a bañar al río.	Guataca yelka idiguajali.
Luego vamos a venir.	Sás aira jámdaca.
El sol se está poniendo.	Lán karagi kannaba.
Pronto va a ser de noche.	Sás irranta guájali.
Eres hermosa como la luna.	Máni kalam yálaca áicu caradí.
¿Vamos a traer agua?	¿Guano lí yerájali? (1)
¿Vamos al rio?	¿Guano yelka?
No quiero.	Naquisanca.
¿Quieres trabajar?	¿Natánji tiquitguanán?
No, porque me rinde el trabajo.	Guaka, yala yurruguati tiquitguanán.
El llano se está quemando.	Uppi karagi la guanabayá.
¿Vamos a apagarlo?	¿Guano mulinajali?
Yo quiero comer.	Yámigi yá durinán natí.
¿Vamos a cortar maguey?	¿Guano sirrú cátjali?

(1) En algunos valles dicen: Guano lí ye tárrajalí.

CASTELLANO	LENCA	CASTELLANO	LENCA
Yo hago una hamaca.	Yamigi tát parri.	Vosotros venis.	Maniagualgi airatámbira.
La joven tiene un huacal en las manos.	Yorra bas dáinate barrámbas pánacam.	Ellos vienen.	Karagual-karagi airatáguali
¿Vamos al monte?	¿Guano yurra?	Yo venia	Yámigi airatili.
Yo vengo.	Yámigi áirati.	Tú venias	Mánigi airatiálam.
Tú vienes.	Mánigi áiratam.	El venia	Karagi airatiála.
El viene.	Karagi áirata.	Nosotros veníamos.	Yámtacagi airatialaca.
Nosotros venimos.	Yámtacagi airataca.	Vosotros veniais	Maniagualgi airatialámbira
		Ellos venian	Karagual-karagi airatialáguali.

CAPITULO III

EL LENCA, EN LAS ARTES, LAS CIENCIAS Y LA LITERATURA

Aunque a primera vista parece que este idioma, no tiene un número suficiente de voces para extenderse hasta los conocimientos modernos, creo que puede expresarlos en un estilo sencillo y natural, sin el ropaje florido de otras lenguas, ajeno al carácter de los indios, que exponen sus ideas en términos claros y concisos, sin ambajes ni profusión de figuras retóricas. Sus frasess on lacónicas, terminantes, concretas, imitativas; no hacen derroche de adornos superficiales e inconvenientes; sus pensamientos van directamente al objeto, o como se dice vulgarmente, *se van al grano;* pero con elegancia, sonoridad y pureza, mostrando no pocas veces, ingenio en sus anécdotas y sagacidad en su conversación.

En la literatura es armonioso y correcto principalmente en la Bucólica, el Idilio y la Elegía; se presta para narrar las escenas de la vida rural, donde campea en poéticas y variadas descripciones y todo con sencillez y originalidad.

Como muestra véase la traducción de los siguientes versos del poeta argentino R. O.:

Es la mañana: (nardos) (1) *hojas y flores*
Mueve la brisa primaveral,
Y en los montes, las mariposas,
Vuelan y pasan, vienen y van.

Una niñita madrugadora
Va a cortar flores para mamá,
Y es tan hermosa que hasta la aurora
Vierte sobre ella más claridad.

Tras cada árbol de clavellina,
De berberillo y arrayán,
Gira su traje de muselina,
Su sombrerito, su delantal.

Llena sus manos de lindas flores
Y cuando en ellas no caben más,
Con su regalo de mil colores,
Vuelve a los brazos de su mamá.

Mientras se aleja, como las flores
Sus dos mejillas se ven brillar,
Y la persiguen las mariposas
Que en los campos vienen y van.

VERSION LENCA

Kári rinrín: mánfaca barhuálkara,
Ydímnala güin irracaguá,
Yurra Karaguál Karagí lapú-lapú,
Piguaf kínala, áiraf guafáguali.

Yorra chiki yaka guan san
Guala bar rija amika áica,
Yálaka misa amulalá caradí
Kilaguafa fucáf lan ñacáguala.

Man hicát urrijilá
Tatá fur barhuálkara,
Diúclafa áima siguacam
Guapúc chiki, caradí páyaca.

Pánacam ucúfifa bar yálaca misa
Buluila ya afunasan
Niguiá jal únala yala misa
Badfa únala amika cárrika.

Guanáncafiguá bar gual caradí
Kamayaca lan caradí yakáfifa,
Capáifafa gualí lapú-lapú gualit
Uppiláp gualím, áiraf guafáguali.

Para hacer esta traducción, no ha sido necesario intercalar palabras castellanas, sino que todas están en el mismo idioma, tal como lo hablan los indios y de conformidad con su construcción gramatical; pero también

(1) Para traducirla he tenido que cambiar nardos por hojas, por no haber equivalente. Hecha por el autor.

sepan mis lectores, que los *indios ignorantes,* tal vez no la comprenderán, como los que tienen alguna ilustración; así sucede aún en el mismo castellano, que el vulgo intonso se queda *oyendo misa,* en las composiciones elevadas, como por ejemplo, la Oda de Quintana a la Invención de la Imprenta.

Cuando los blancos o ladinos, (como dicen ellos) chapurrean algunas palabras atropellando la concordancia y variando el tono cadencioso de la pronunciación, les causa gran risa y les dirigen bromas en la lengua, como: *Mulkám sín chupa, michi kunkán guará páila, guará kusma...* que quiere decir: *Ladinos, nalgas flacas, ojos de gato y cabeza calva como la del zopilote.*

Si bien estos indios son generosos con los blancos, no les gusta que éstos aprendan su idioma, y es que ellos quieren de ese modo reservarse el secreto de sus prácticas tradicionales: muchas veces el autor de estas líneas les ha explicado la necesidad que hay de escribirlo, para perfeccionarlo y trasmitirlo a las generaciones venideras, porque una vez *muerto el idioma, el pueblo también desaparece.*

Con lo expuesto basta para esta reseña histórica; el estudio completo de este *idioma* será objeto de una obra aparte.

PARTE GEOGRAFICA

GEOGRAFIA DE CACAOPERA

CAPITULO I

DESCRIPCION TOPOGRAFICA

Cacaopera es un pueblo que pertenece al departamento de Morazán, en la región oriental de la República de El Salvador: está situado en la base Norte del cerro del Clarín, a 16 kilómetros de distancia de la ciudad de San Francisco Gotera y como a uno del río Torola. Su extensión territorial es aproximadamente de 144 kilómetros cuadrados, y confina, al Norte, con las líneas jurisdiccionales de Joateca y Meanguera; al Oeste, con la villa de Osicala, Delicias de Concepción y Yoloaiquín; al Sur, con el mismo Yoloaiquín y Lolotiquillo, y al Este, con la villa de Sociedad y Corinto.

El clima es templado y benigno en los altos, donde soplan las brisas que vienen de las montañas fronterizas de la República de Honduras; pero en los valles es ardiente y un poco malsano.

Los terrenos, en su mayor extensión son raquíticos y por esta causa no son propios pora la Agricultura; sólo los aluviales en las orillas del río Torola, son ventajosos para el cultivo de cereales. Carece de vegas regables, porque todos los ríos que cruzan la jurisdicción corren por cauces profundos y escarpados y así es difícil la plantación de buenas fincas; sin embargo, en los parajes húmedos y sombríos, crecen con lozanía y fructifican con precocidad el café, el cacao, el plátano, la caña de azúcar y gran cantidad de árboles frutales.

El río más notable es el Torola, que atraviesa la jurisdicción de Este a Oeste; recibe como afluentes el río Chiquito o de Corinto, la quebrada de las Huertas, la de Yancolo, la del Cordoncillo y otras de menor importancia. Esta arteria fluvial tiene su origen en los llanos de Monteca, en la República de Honduras, atraviesa las montañas de San Juan y San Antonio del Norte y penetra a El Salvador al Oriente del pueblo de Lislique, en el departamento de La Unión, hace una vuelta de concavidad pasando por el Norte del pueblo de Corinto y entra al territorio de Cacaopera casi a la par del Valle de la Calavera y después de un curso de 12 kilómetros de extensión, toca el encuentro de la Quebrada Honda, donde abandona esta jurisdicción para dirigirse a las de Osicala, Meanguera, Gualococti, El Rosario, San Isidro, Torola y Carolina; y por último desagua en el Lempa, al Norte del pueblo de Nuevo Edén de San Juan, en el departamento de San Miguel.

El pueblo está adentro de un predio comunal cercado de piedras, donde tienen sus fincas de maguey; y aunque las casas están diseminadas en un terreno desigual, cada día se introducen mejoras en la construcción de edificios. Cuenta con un hermoso templo, con elegante portada de cal y canto, hecha por los españoles; un amplio Cabildo Municipal; una Casa Cural o Convento; dos casas de escuela; un edificio destinado para las reuniones públicas, llamado *Calpúl;* dos cárceles, una para hombres y otra para mujeres; un panteón cercado con muro de adobe y varias fuentes naturales, para el servicio público. Tiene Oficina Telegráfica, en comunicación con la Capital, por la vía de Osicala y la ciudad cabecera del departamento; y dos planteles de enseñanza primaria, donde reciben educación los niños de ambos sexos.

El número de habitantes pasa de 4,000, y de esta cifra, un 10% son blancos o ladinos: los nuevos pueblos de Corinto, Joateca y Delicias de Concepción, desmembraron una parte considerable de su territorio, lo mismo que su población, la que antes excedía de 9,000 almas.

La industria consiste en la elaboración del maguey o mezcal, es bastante lucrativa, y por eso este pueblo tiene vida propia y un mo-

vimiento comercial activo con los demás pueblos vecinos y los fronterizos de la República de Honduras. Fabrican hamacas, matates, alforjas, gamarras, cabestros, jáquimas, etc. Estas obras tienen mucha demanda, por ser muy superiores en calidad, a las que hacen en los demás pueblos.

Cada año se celebra una feria el 15 de agosto, día de la Asunción de Nuestra Señora, que es la patrona del pueblo, donde se verifican negocios comerciales de alguna importancia, y otras fiestas religiosas en los días 1o. de enero, 15 de febrero, 3 de mayo, 1o. de agosto y 1o. de noviembre.

Cuenta con valles y caseríos, como el de Agua Blanca, donde hay todos los años una *corrida de patos*, el 24 de junio, celebrando el *día de San Juan:* la concurrencia es algo numerosa y se verifican ventas comerciales e industriales. Después siguen los de Yancolo, Junquillo, Sunsunlaca, el Ocotillo, la Estancia, la Calavera, la Ermita y otros.

CAPITULO II

ULTIMOS ACONTECIMIENTOS

Este pueblo vivió aislado mucho tiempo sin consentir en su interior la habitación de los blancos hasta el año de 1880, que un señor de la ciudad de Chinameca compró *la primera casa* a hurtadillas de los indios; de esa fecha en adelante Cacaopera abrió sus puertas *a la inmigración ladina*, contándose al presente una colonia regular.

A principios de este siglo sufrió una gran ruina: un incendio voraz destruyó en un momento casi la cuarta parte de la población, porque las casas eran pajizas en su mayor parte; ahora ya las construyen con tejas y de moderna arquitectura.

En sus anales históricos cuenta con un rasgo digno del mayor encomio: desde la Administración del Benemérito de la Patria, Capitán General don Gerardo Barrios, los indios pagaban al Supremo Gobierno un impuesto *para que no hubiera estanco de aguardiente en su pueblo*, concesión que duró hasta el año de 1885, porque un Gobernador y Comandante General del Departamento, que no pudo seducir a los indios a que tomaran parte *en sus maquinaciones contra la ley*, les castigó poniéndoles el estanco por la fuerza y en contravención a lo acordado por el Supremo Gobierno que al hacerlo tuvo en mira la moralidad pública y la paz de los hogares.

Cuando en las postrimerías del siglo pasado la floreciente ciudad de Jucuapa fué convertida en ruinas, en pocos minutos, por un gran terremoto, más de doscientos indios acudieron en el acto al lugar del siniestro a prestar voluntariamente su socorro a los damnificados, y fueron muy útiles sus servicios en la demolición de los escombros, de donde se sacaron muchas víctimas. Otro tanto hicieron el 21 de Junio de 1875, en la memorable asonada de la ciudad de San Miguel, que también casi convirtió en ruinas a la *hermosa sultana de Oriente*, entregada al saqueo y al incendio del petróleo; los indios llegaron a tiempo de prestar sus servicios al Gobierno constituido del Mariscal don Santiago González, y fueron de los primeros salvadoreños que penetraron a la plaza, junto con las fuerzas hondureñas, comandadas por el General Bardales, Comandante entonces del Puerto de Amapala. En estas dos expediciones, los cacaoperas eran capitaneados por el Coronel don Félix Nolasco, de grata memoria para estos pueblos ultra-lempinos. Hago constar estos hechos para que el amable lector se ponga al corriente de la conducta de estos indios, como ciudadanos y como patriotas, y su generosa actitud en los grandes conflictos que han hecho zozobrar y gemir el desgarrado suelo de la Patria...!

CAPITULO III

EL CORONEL DON FELIX NOLASCO.

RASGOS BIOGRAFICOS

No hay pueblo, por pequeño que sea, que no tenga su historia, que es la galería mágica donde desfilan en procesión luminosa los héroes y los genios: es el campo fecundo donde siempre descuella una figura colosal que se ha elevado sobre el nivel común para abrir triunfante las puertas de la inmortalidad. Esos personajes raros están investidos de una na-

turaleza casi divina: hacen el sacrificio de su vida por el bien de sus semejantes; desprecian los placeres del mundo y los honores fementidos de la fortuna, para llevar consigo la corona del martirio y convertirse, por medio de una trasmutación sublime, en redentores de la humanidad.

Y hoy que me he impuesto la difícil tarea de presentar la silueta histórica de un pueblo, incurriría en una gran responsabilidad si dejara en el silencio y el olvido su figura más prominente, alma mater de su regeneración social y de su marcha triunfal hacia el progreso. Me refiero a la alta personalidad del Coronel don Félix Nolasco, cuyo altruismo hizo abandonar los límites de su país natal, para extenderse a más dilatadas regiones. A él, pues, van consagradas las presentes líneas, como un deber de justicia tributado a su memoria imperecedera. Los vínculos de consanguinidad que con él me ligaron, no son un obstáculo para que no pueda poner en relieve sus grandes méritos y sus bellas cualidades en todos los actos de su vida pública.

El Coronel Nolasco vió la primera luz en el pintoresco valle El Llano Grande, en la jurisdicción de Cacaopera, el año de 1836. Fueron sus padres los señores don Ildefonso Nolasco y doña Josefa Méndez, descendiente el primero de notable familia española, y la segunda, originaria de la ciudad de San Francisco, que también pertenecía a una familia de abolengo distinguido. Don Ildefonso no fué un hombre vulgar; dotado de un gran talento, cursó las Ciencias en la ciudad de Sonsonate, bajo la dirección del Padre Méndez, logrando en poco tiempo adquirir grandes y sólidos conocimientos. En su regreso de aquel lugar, fué nombrado Juez de 1ª. Instancia del Distrito de El Sauce, puesto que desempeñó dignamente; después fué electo Diputado, varias veces, a la Asamblea Nacional, en representación del Departamento de San Miguel. Liberal neto por convicción, se alistó a ese Partido desde muy joven y en él cursó su vida pública; hizo buenos servicios a su Patria. El año de 1843, siendo miembro de la Asamblea, fué uno de los Diputados que trabajaron en el ánimo del Gobierno para que se decretara la amnistía y desembarque en el Puerto de La Libertad, de los liberales centroamericanos que venían en el barco «Coquimbo», los cuales fueron fieles a la causa de la Federación, y acompañaron al General Morazán hasta su postrer momento. Nolasco fué al puerto, acompañado de otros Diputados, a recibir a sus compatriotas, y desde entonces fué amigo y correligionario de los valientes Generales Barrios y Cabañas.

Con estos honrosos antecedentes y dotado de una alma a lo Arístides, supo infundir en el corazón de su hijo un reguero de nobles sentimientos, y en su cerebro la fulgente llama que caracteriza a los seres superiores. Don Félix no visitó las aulas; su educación la recibió de su mismo padre, en el seno del hogar, en medio de los halagos de su mimosa madre y los tiernos cariños de sus demás hermanos, entre los cuales sobresalía por su gallardía y talento el Presbítero don Francisco.

Empezó su carrera pública como Juez Rural del Departamento de San Miguel, el año de 1869. En seguida estuvo con su padre desempeñando la Secretaría de Cacaopera, hasta el año de 1872, en que fué electo Diputado a la Asamblea de ese año. Cuando en 1875 fué erigido el nuevo Departamento de Gotera, él fué su primer Gobernador y Comandante General, durante la Administración del Mariscal don Santiago González.

En la guerra que estalló entre El Salvador y Guatemala el año de 1876, prestó sus servicios como militar, y después de la memorable batalla de Pasaquina, la más sangrienta que se ha registrado en esta tierra oriental, marchó a la capital de la República a presentarse y ofrecer su cooperación al Supremo Gobierno. Este alto funcionario lo designó para que asistiera a una *Junta de Notables*, que el General Justo Rufino Barrios, Presidente de Guatemala, presidía en el Occidente de esta República, con el objeto de designar *una persona de su conveniencia* para Presidente de la República, y él mismo propuso al Dr. don Rafael Zaldívar. En esa vez, como en otras, el señor Nolasco puso en acción su ascendrado patriotismo rechazando con todas sus energías aquella forzosa imposición, porque a decir verdad, aquí en Centro América esas Juntas son farsas, que sólo sirven para encubrir arbitrariedades y desvergüenzas, y así, aparecer en el *exterior* como países libres y civilizados.

Calmados ya los ánimos con el triste desenlace del drama, el señor Nolasco volvió al seno de su familia a disfrutar de los placeres de la vida privada e independiente en su mansión solariega de El Llano Grande.

Los indios de Cacaopera lo sacaron de su retraimiento, nombrándolo *su Mentor* en los asuntos públicos, hasta el año de 1881, que salió electo *Senador*, por el Departamento de Gotera.

Como militar figuró en las valientes filas del Mariscal don Santiago González, quien le concedió el ascenso a Coronel del Ejército, por su pundonor y honradez. Era liberal por idiosincrasia, y muchas veces defendió ese partido de los ataques de sus adversarios; fué enemigo de los tiranos y los odiaba con toda la fuerza de su corazón; su carácter noble jamás se humilló ante las miserias donde se arrastran las almas pequeñas y ruines; su pan lo ganó honradamente con el sudor de su frente, y su vida no le costó ni un gemido ni una lágrima a su Patria. Para que aceptara un empleo, era necesario rogarlo y convencerlo de la necesidad que había para ello. Como prueba de ésto, véase el siguiente párrafo, tomado de una «Reseña Histórica» del Departamento de Morazán que publicó «El Porvenir» de San Francisco, que dice así: "Al regreso de San Miguel, el Padre Cruz recibe una carta (del Mariscal González) en la que le decía: "He dispuesto crear el Departamento de Gotera, *pero con la precisa condición de que haga convenir al Coronel Félix Nolasco que acepte el nombramiento como Gobernador y Comandante*". Tan luego fué recibida esta comunicación, el Padre Cruz, acompañado de los más importantes vecinos del lugar, se dirigió a «El Llano Grande», hacienda de los Nolasco, jurisdicción de Cacaopera; y como era natural, aquel hombre, todo patriotismo y buena voluntad, aceptó, *por repetidas instancias*, el puesto que se le señalaba". Por este pasaje se comprenderá el temple de aquel espíritu que jamás se dejó seducir por mezquinos intereses ni por honores mal adquiridos. Era muy religioso y en los actos de su vida siempre tuvo gran respeto a la "creencia de sus mayores"; esta circunstancia lo hacía simpático ante los que lo trataban de cerca, y no se avergonzaba, como otros hombres presumidos, de confesar que era «católico» sincero y que mucho se complacía en repetir todos los días las oraciones que su cariñosa madre le enseñara a la orilla de la cama en las noches de su infancia. Y con todo esto no era fanático ni supersticioso: sus creencias tenían por base la verdad y la razón...

Era el año de 1881. Nolasco, estaba en la Capital de la República, en su misión de Senador, cuando le acometió terrible enfermedad: el Supremo Gobierno mandó asistirlo por una junta de notables médicos, pero los esfuerzos de la ciencia fueron impotentes para salvar aquella preciosa existencia, y en una noche tibia y silenciosa del mes de abril, estando rodeado de sus amigos y cuando se le creía fuera de peligro, exhaló su postrer aliento en brazos del que escribe estas líneas. Este cuadro fué desgarrador para todos los allí presentes, que en medio de su angustia derramaban lágrimas de dolor! Su muerte fué una verdadera apoteosis; sus honras fúnebres parecían regias; a su entierro asistieron todas las clases sociales y empleados del Gobierno. Hubo elogio fúnebre, donde varios oradores narraron a grandes rasgos los hechos más culminantes de su vida y sus exequias las celebró el muy ilustre doctor don Antonio Adolfo Pérez y Aguilar, actual Arzobispo de esta Iglesia Metropolitana.

Hoy su tumba, perdida entre la humilde hierba, también es olvidada por sus amigos y compatriotas! ¡Qué fugaces son las glorias de este mundo! ¡Y qué fementidos los afectos de los seres que nos amaron! ¡Todo concluye en el sepulcro!...

Don Félix Nolasco fué el ídolo de todos estos pueblos [1] y su muerte una pérdida irreparable para la Patria, que tenía en él a uno de sus hijos predilectos: que este recuerdo sea un estímulo para su familia y una gloria para los indios de Cacaopera.

(1) Sería de justicia que la Honorable Asamblea Nacional, en vista de sus importantes servicios, contenidos unos pocos en esta breve relación, decrete se le levante una estatua en el Parque de la Ciudad de San Francisco o en la Plaza de Cacaopera, para perpetuar su memoria, como se ha hecho en otros departamentos de la República en casos análogos.

CAPITULO IV

MENTALIDAD DE LOS INDIOS

Al presente, los indios se encuentran bastante civilizados, contándose muchos instruidos en varias materias y aptos para desempeñar los puestos públicos.

Entre los intelectuales figura en primera línea, mi dilecto amigo, don Timoteo P. Luna, instruido en ciencias ocultas y médico de locos por medio de un tratamiento científico-experimental

Ha sido uno de los principales que me han suministrado datos para la formación de la presente obrita. Después le siguen los señores don Guillermo Martínez, don Camilo Luna, don Francisco Sánchez, don Macario Martínez y otros, que los dejo en silencio en obsequio a la brevedad.

Las antiguas costumbres van desapareciendo a medida que el pueblo avanza por la vía del progreso; lo mismo que su hermoso idioma que ya sólo se habla en los valles y caseríos, quizá al finalizar el presente siglo quede en la lista de los idiomas muertos; la juventud que hoy se levanta, en vez de aprenderlo le tiene cierta aversión y sólo habla el castellano.

IN MEMOR AN

Don Antonio Martínez, que era uno de los hombres más distinguidos, le sorprendió la muerte en este año; en él perdió Cacaopera a uno de sus mejores hijos; fué discípulo del autor, quien ha sentido mucho su desaparición.

También fué colaborador en la presente historia, principalmente en el idioma y las costumbres.

Hay otros nombres que se recuerdan con gratitud, por sus inolvidables servicios, como son los señores don Olayo Luna, Claros Gómez, Hilario Luna y Marcos Ramírez; indios infatigables, que con sus patrióticos esfuerzos contribuyeron al adelanto material e intelectual de su pueblo: sentidas lágrimas sobre sus sepulcros y paz eterna a sus espíritus!

CONCLUSIONES

APOLOGIA DE LOS INDIOS

Después de una meditación profunda vino a mis mientes el recuerdo de aquella raza, juzgada con injusticia por historiadores mal prevenidos. Los indios han sido considerados como salvajes destituidos de inteligencia y de sentimientos generosos; se ha visto en ellos, una casta un poco superior al mono, concediéndoles solamente un instinto humano de poco alcance para realizar su vida material, y esto, por tener el don divino de la palabra; se les ha mancillado, atribuyéndoles la negra mancha de caníbales e inhumanos, con prácticas indecorosas y espeluznantes en sus ritos y ceremonias; han sido tratados con horrible crueldad por la raza superior, creyendo que sus despojos no hacen falta en la totalidad de la especie humana!...

¿Y qué dirán ahora en vista de los grandes descubrimientos de la ciencia y de los resultados obtenidos de su elevación moral, realizada en estos últimos siglos, por la *libertad y el progreso?*

Los indios de antaño sabían escribir, nos han dejado grabados en piedra sus recuerdos; sabían pintar, sus cuadros tienen un colorido que refleja el espíritu de su época; eran artistas consumados, lo vemos en la huella imborrable de sus obras, que han salvado el tiempo para llegar hasta nosotros. ¿Y qué más? Estaban organizados en naciones bien gobernadas, en pueblos bien cimentados, bajo el amparo de leyes justas; en sociedades, en fin, que como las nuestras, marchaban en constante labor hacia la meta de un verdadero progreso. ¿Cómo pudo ésto haberse realizado siendo una turba de salvajes? Así, no se concibe ninguna sociedad, los pueblos se hubieran destruido unos con otros y habría sido una Babilonia, dando por último resultado que hubiera triunfado la ley del más fuerte... Pero no fué así: aquí habían muchos Gobiernos, con su respectivo territorio, que reconocían por *Patria; los Caciques eran amigos y aliados,* y en caso de peligro se unían para defender sus derechos *de todo poder extraño.* Y fué por eso que cuando los españoles penetraron en el Continente, la triste noticia fué enviada a los cuatro vientos y los indios se prepararon para la lucha; y desde entonces empezó para ellos un víacrucis de crueles sufrimientos, regando con su sangre los mismos campos donde habían sido felices. Esta época de atrocidad es conocida en la Historia con el nombre de «Guerra de la Conquista», que más bien debiera llamarse «Guerra del Exterminio»! Y si no que ha-

blen las sombras de Atahualpa, de Atlacatl, de Tecúm-Umán, de Moctezuma, de Guatimosínt, de Kahonabo, de Anacahona y mil más... pero dejemos este cuadro conmovedor y sombrío, *que errores fueron del tiempo y no de España*, y volvamos a nuestra narración.

Los indios, eran hospitalarios hasta el más alto grado. Esto lo prueba el testimonio del Almirante, el inmortal Colón, en su diario del primer viaje a la América. Refiere que cuando llegó a la isla «Española», hoy Santo Domingo, el Cacique Guacanagari, lo recibió con clemencia y dulzura, haciéndose su grande y fiel amigo; entonces estableció una Colonia en los dominios de este Monarca, en la costa de la isla y dió el mando de la Guarnición, al valiente Rodrigo de Arana. Los españoles, confiados en la superioridad de sus armas, y en vista de que Colón se había marchado, exigieron del generoso Cacique, *oro, tierras y mujeres*... y todo se los concedió de muy buena voluntad, porque había ofrecido a su *amigo*, dar toda clase de auxilios; pero... los *Chapetones*, no estaban satisfechos, su codicia exigía mayores sacrificios, y llevaron su ambición a tal extremo, que en poco tiempo casi habían arruinado aquella magnífica porción de la isla. Esto causó hondo pesar en el corazón de los indios, *que veían en sus huéspedes blancos, a sus peores enemigos;* entonces, Kahonabo, Señor de las Montañas de Cibae, se vió obligado a tomar las armas para poner fin a tantos males y cayó como un rayo sobre la pequeña Guarnición Española, que a la sazón estaba dividida por discordias de *rapiña*, y la destruyó completamente. Guacanagari, se batió con heroísmo defendiendo a sus protejidos; pero salió gravemente herido del combate y tuvo que huir con los suyos. Cuando Colón vino en su segundo viaje y supo el desastre, por boca de Guacanagari, que le narró el fin trágico de la Guarnición, creyó en su sinceridad y buena fé, y siempre siguió siendo su *distinguido amigo*.

Después de este luctuoso acontecimiento, los indios pusieron en acción todas sus bondades para agradar a los Conquistadores; así los vemos ayudándoles en todos sus trabajos como si hubieran sido *animales de carga o bestias de tiro*. Los abusos escandalosos hicieron cambiar su bondad en odio hacia sus crudelísimos verdugos, y este odio fué aumentándose a medida que los hostigaban en trabajos forzosos, duros y pesados, los cuales no tenían ninguna recompensa.

La explotación de minas hizo muchas víctimas, donde murió casi una cuarta parte extenuada por el hambre y la fatiga.

Este odio hacia los blancos, ha permancido como encarnado en la raza, aún hasta en los tiempos presentes; pero va amortiguándose a medida que entran en el carril de la civilización (1).

Que los indios, no eran caníbales, lo prueba don Fernando Colón, hijo del Almirante, que acompañó a su padre en uno de sus viajes a la America. Refiere aquel ilustre historiador; *que los indios, guardaban huesos humanos en sus casas, como una reliquia de familia, y que la nota de antropófagos, con que se pretendía desacreditarlos, era a todas luces injusta.*

Ahora volvamos la vista, aunque sea de paso, a los indios del presente: son sumisos, obedientes, generosos, trabajadores y valientes. Como intelectuales, cultivan las ciencias y las artes, con el mismo éxito que los de origen europeo; y así hemos visto *muchos* doctores y sacerdotes, *indios;* poetas, pintores y filarmónicos, *indios*... Como artistas figuran en primera línea, demostrando tener un sentimiento elevado y un gran corazón!

¿Y qué diremos tratándose de sus virtudes cívicas, de su valor indomable y de su carácter noble, basados por idiosincrasia en el amor a la familia y al terruño que los vió nacer? La lucha por la libertad hizo subir al cielo una procesión de mártires; pero al mismo tiempo, surgió del fragor de la batalla, una falange de heroicos *Capitanes indios*, que por su genio audaz, han llegado hasta la cumbre del poder y de la gloria (2).

Moralmente, cumplen con precisión matemáticas sus deberes sociales; y cuando se trata de un sacrificio, son los primeros en arrojarse al peligro: lo hemos visto en nuestras guerras, donde el indio ha desplegado todo su heroísmo defendiendo palmo a palmo el sagrado suelo de la Patria!

¡Qué injustos son los que juzgan a los pobres indios sólo bajo el aspecto de su ser físico, olvidándose de sus cualidades intelec-

(1) Tal vez esta fué la causa para que en algunos pueblos los indios, se negaran a rendir culto *a imágenes que tenían la misma fisonomía de sus opresores;* sin duda por eso los Españoles, *las pintaron de negro*, para que no tuvieran recelo, y así atraerlos al culto católico.

(2) Como el Excelentísimo Benemérito de la Patria, General Benito Juárez, Presidente de México, y algunos más, en las otras Repúblicas de Hispano-América.

tuales y morales, que es lo que constituye el rasgo más característico de su antigua y pasada grandeza!

Por eso, ahora ponemos en relieve sus buenas aptitudes y levantamos de la ruina y los escombros su genio sepultado por tanto tiempo; y esa labor, despreciada por unos, y vista con indiferencia por otros es muy digna de alabanza, como un estímulo para esa casta desheredada de los favores que Dios concede a los seres privilegiados, que han tenido la dicha de venir al mundo dotados de una estética belleza...

Al trazar estas líneas, no he tenido en mira presentarme como escritor para elevar a los indios a la categoría de semi-dioses, sino, que por un acto de humanidad, he querido hacerles justicia en la Historia; tampoco ha sido mi intención dañar el amor propio de los que todavía sueñan con la nobleza de la raza... ¡Esos tiempos ya pasaron! El hecho glorioso de nuestra independencia, dió vida a un Gobierno democrático, proclamando el reino de la libertad y puso fin a la Nobleza palaciega, que con su influencia perniciosa era una verdadera calamidad para estos infelices pueblos. Desde entonces, los indios también son recibidos en la comunión de los grandes ideales y marchan por el sendero del progreso a su perfección tanto física como intelectual; todos los hombres son iguales ante la ley y no tienen más título de honor que el de ciudadanos de un país libre, ya sean de origen Cacaopera o indios Americanos; tienen las mismas prerrogativas, idénticos derechos, iguales garantías y unidos todos por los vínculos de una fraternidad sagrada, trabajan sin descanso por el bienestar y engrandecimiento de una *misma* Patria.

Dios, Unión, Libertad y Progreso.

FIN
DE LA PRIMERA PARTE

COLABORADORES DE ESTA OBRA

Esta obra comenzó a editarse por disposición del Prof. Don Rubén H. Dimas, quien fué nombrado por el Consejo de Gobierno Revolucionario Ministro de Cultura, pero el actual Sr. Ministro Galindo Pohl, le dió impulso y amplio apoyo para que fuera una realidad dicha publicación.

Todos los dibujos de los códices a colores y en negro, lo mismo que las fotografías de los dos tomos y la caligrafía musical de las Variedades de las tres épocas: época primitiva, de la Conquista y después de la Conquista, fueron ejecutadas por el Ing. Don Augusto C. Baratta esposo de la autora.

La caligrafía musical de los números grandes y de las Estilizaciones musicales, fueron hechas por el calígrafo Sr. Don Manuel Bolaños.

Las fotografías de la Sección de Los Izalcos, fueron tomadas por el artista Don Ricardo Sagrera h. cuando fuimos en gira de estudio a esos lugares, y a su gentileza debo la exclusividad para esta obra.

Todos los grabados de "CUZCATLAN TIPICO" fueron ejecutados por disposición del Ministerio de Cultura en los TALLERES DE LA ESCUELA DE ARTES GRAFICAS. Quiero dejar constancia de mi reconocimiento, a todo el personal de la Escuela por la buena voluntad e interés que pusieron en la ejecución de los grabados.

Los grabados de la sección ENSAYO SOBRE ETNOFONIA DE EL SALVADOR, se hicieron por orden del Prof. José A. Orantes, cuando estaba de Sub-Secretario de Instrucción Pública en el Gobierno del General Martínez, pues dicho funcionario ya había decidido editar esta obra.

Quiero dejar constancia en estas líneas de mi eterna gratitud para todos y también en forma especial, para Don José B. Cisneros padre y para Don José B. Cisneros h., quienes ampliamente y con sumo interés han colaborado para la mejor presentación de este trabajo.

M. de B.

EDITADO EN LOS TALLERES GRAFICOS CISNEROS — SAN SALVADOR, EL SALVADOR, C. A.

